POLİTİKA - EYLEM - SANAT

YENİ İNSAN

Ekin - Şarap ve Tiyatro Tanrısı DİONYSOS

7

HAZİRAN
1992

ÖLÜ ROMAN
Hasip Akgül
HECCAV'IN YERİ
Heccav
"ANAYASA" KÜRTÇEYE KAPALI MI?..
Ali Yıldırım
EY XERDELA BÛHAR'Ê
Darq Azadi Dilgerm
TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YOKEDİLEBİLDİĞİ ÇAĞDA SANAT YAPITI
Hüsamettin Çetinkaya
YANLIŞLANABİLİRLİĞİN YANLIŞLIĞI
Mehtap Özkul
İNSANCIL TARTIŞMA
Yalçın Küçük
ŞİİR - DRAMA ATÖLYESİNDEN
Gökhan Aktemur
DRAMANIN İÇERDİĞİ KİMİ KAVRAMLARA DİLBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM
Ahmet Kerem Çebi
TİYATRONUN ÖZÜNDEKİ YAŞAMSALLIK
Semih Çelenk
ÇİĞDEM KOLLEKTİFİ
Gökhan Cengizhan - Turgut Ünol
KISA FİLM: HARAMİLERE KARŞI EN GÜÇLÜ SİLAH
Tarkan Kayar
TÜRK SİNEMASI NASIL KURTULUR?
Refik Güney
BRECHT'İN ÜÇ OYUNUNDA YARGI
A. Can Özcan
HIDIR'IN RÜYASI
Sebahat Aksoy
BAŞKENTİ NEREYE KURMALI?
Yalçın Küçük

1
ÖLÜ ROMAN

Hasip Akgül

Bütün zamanların en bayağı, en çürümüş, en döküntü ve yine tarihimizdeki bütün zamanların en yiğit, en devrimci, insanın gelişmesi için kapıların en çok zorlandığı bir dönemi aynı anda yaşıyoruz. İçiçe girmiş bu iki ters süreç aktörleriyle beraber birbirlerine şiddet uygulamaktadır. Ben bayağılık üzerinde durmak istiyorum.

Bunu sanatta politikada görebileceğimiz gibi günlük hayatın ayrıntılarında da farkedebiliyoruz.

Dikkatli bir gözlemciyseniz anarşist felsefeyi savunan bir zengin öğrenciyi okul tuvaletinde saçlarının dağınıklığını özenle ayarlarken yakalayabilirsiniz.

Dikkatli bir gözlemciyseniz punkçu genç kızların ve kulağı küpeli gençlerin büyük bir çoğunluğunun zavallı gecekondu çocukları olduğunu görürsünüz.

Muhalefet olabilecek potansiyeller bayağılaşıyor.

Sanatta olanlar için bu dergide önemli kesitler gösterebildik. Tiyatro en bayağı dönemini yaşıyor. Müzik en fakir dönemini yaşıyor. Gençler vızıltı sesli, sivilce göğüslü dansçı Yonca Evcimik ve hamam oğlanı kılıklı Harun Kolçak'ı dinliyor. Orta sınıf Kayahan'ı, solcular da "Saat 04:00 Yoksun..."u dinliyor.

Roman dünyasında durum nedir? Efendim burada da medyalar en çok okunan romanları tespit ederler ve bize yol gösterirler. Bizi en çok bu alanda ortalama duruma getirdiklerini söyleyebiliriz.

Çok genel ve mesnetsiz gittiğimiz düşünülüyorsa pek tabi somutlayabiliriz. Şimdi en çok okunan Alev Alatlı'nın "Viva La Muerte". "Yaşasın Ölüm" adlı romanı Alev Alatlı'nın dizi roman olarak düşündüğü dört ciltlik bir projenin ilk kitabı "Viva La Muerte". Bir de bu dizinin bir üst başlığı var: "Or'da Kimse Var mı?" Alev Alatlı daha önceki kitapları satmamış, okunmamış bir yazar olduğundan olabilir böyle buruk bir başlık koymuş. Bana çok sevdiğim Atay'ın bir öyküsünün sonunu (Ben buradayım sevgili okurum, ya sen neredesin?) anımsattığından olabilir böyle mahsun bir çağrıyı karşılıksız bırakmak istemedim.

Ancak kitabın ilk sayfalarından başlayarak Alev Alatlı'nın okunmak için, "çok okunmak" için böyle masum bir çağrıyla yetinmediğini ve başka mekanizmaları bu defa çok hesapçı bir hinlikle kurduğunu farkettim. İlk yüz sayfa boyunca tanı koymamak için direndim. Yaptığı çok ucuz bir işti: Hala hayatta olan birçok tanınan insanın gerçek isimlerini anarak onlar hakkında öğrenmek istediğimiz "duyduk, gördük" türünden "bilgileri" aktarıyordu. Yani? Yani Alev Alatlı insanlığın en eski medyası "dedikodu" yoluyla bir roman kuruyor ve bu roman da elbette ki çok okunuyor. Çünkü dedikodu insandaki merağı ayakta tutacak çok etkili bir yol olduğu gibi, "Viva La Muerte"yi okudun mu bilmem kim bilmem kim için neler söylüyor" fısıltısı da satışı garanti altına alan bir pazarlama yöntemidir.

Bunun dışında birşey yok mu? Tabi ki var. Kitapta çok usta işi denemeler var. Bir dedikodu demeti değil. Dedikodular bu denemelere serpiştirilmiş. İyi de bu kitabın türü roman değil miydi?

"Roman"ın baş kişisi Günay Rodoplu. Günay Rodoplu'nun yaşama, tarihe, felsefeye, sanata ve politikaya ilişkin söyledikleri, anlattıklarını, Mehmet ismindeki hayranından dinliyoruz. Romanda Mehmet'in hasbelkader soluk alış verişini duyuyoruz ama Günay Rodoplu yaşayan bir karakter değil. Buna ilişkin ayrıntılar yok denecek kadar az. Bu durum Günay Rodoplu ile Mehmet arasındaki ilişkinin yapaylığından kaynaklanıyor. Aralarındaki ilişki 'soru-cevap'tan öteye geçmiyor. Örneğin:

> "Semra Özal'ın "Gırgır dergisinde çıkan bir karikatürü, daha doğrusu, bir çizgi roman karesiydi. İğrençti. Çizer kat kat yağlarında boğulan, bir kerhane maması yapmıştı Semra Hanım'ı. Ara ara kazma dişlerini gösteriyordu. Gerçekten iğrençti.
>
> "Gencecik bir delikanlı bu çizer. Suat Gönülay."
>
> "Yok, canım!"
>
> "Olsun olsun yirmi üç olsun" dedi, Günay, "Şimdi sen yine zurnanın son deliği diyeceksin ama önemli olan Semra Hanım'ın gencecik bir adamın bunca nefretini kazanmak için, ne yapmış, nesnel olarak ne yapmış, olabileceği. Nihayet seçimle gelmiş bir başbakanın Suat'ın hazmetmediği eşi, değil mi? O kadar genç ki, bir 'kuyruk acısı'ndan yani 'ağır tahrik'ten söz etmek de çok zor! Başka bir şey işliyor."
>
> "Anlamaya çalışıyorum." (86 - 87)

Gerçekten bunların romanın kurgusunda hiçbir ilerletici işlevi yok. Bu anlatılanlar olaylar dizisinde bundan sonrakine neden-sonuç ilişkisiyle bağlanmıyor. Ya ne oluyor? Mehmet sorular sorarak bu olayı iyice anladıktan sonra bir başka olaya geçiliyor.

Radyo hala veriyor mu bilmiyorum, eskiden, çocukluğumuzda öğle kuşağında, "ikilerle başbaşa" diye eğitim amaçlı bir program vardı. Sevimli bir çocuk sesi sorar: "Dedeciğim bu yağmur bulutları nasıl oluşuyor?" Bilge ihtiyar tatlı tatlı gülerek: "Bak Mehmet şu çaydanlığı görüyor musun..." diye başlar anlatmaya.

Tıpkı bunun gibi diyemeyeceğim. O programda çocuğun sesi çok sevimliydi. Bu romandaki Mehmet ise biraz ebleh herhalde. Hiçbir şey anlayamıyor, bağlantı kuramıyor, hep "nasıl yani?" diye soruyor. Üstelik bu Mehmet dört ciltlik nehir romanın eksen karakteriymiş. Mehmet'e dört cilt boyunca dayanabileceğimi sanmıyorum.

Günay Rodoplu'da çağının ve ülkesinin sorunlarıyla çok ilgili bir aydın olarak çizilmeye çalışıyor. Ama söylediğim gibi onun yaşadığına ilişkin ayrıntılarla beslenemediği için yer yer parlak bir aydın'dan 'çan çan çene' bir kadına dönüşebiliyor zihnimizde.

Romanın adının nereden geldiği merak ediliyor olabilir. Dr. Sernea adında bir kadın "Orta Doğulu kadın yazarları tanımak" maksadıyla Günay Rodoplu'dan randevu alır. Günay Rodoplu da bu batılı'ya ilginç

bir ders vermek ister. Üzerine bir bindallı giyer.

"Kadın bir de kitabını göndermişti" diye telaşlandı, "Şuna bir bakalım, ayıp olmasın."

Kitabın adı, "Bereketli Hilal'in kadınları, Arap kadınlarından çağdaş mısralar"dı. Arka kapakta on üç şairenin ve kitabın redaktörünün (Kemal Boullata) fotoğrafları yer almıştı. Günay şöyle bir baktı, "Oh, oh, oh" dedi, "Bereketli Hilal'in Esin Afşar'ları, Bilgesu Erenus'ları... Takım tamam." s. (64)

Mehmet'in aptal bakışları karşısında zavallı Günay Rodoplu başlar yine açıklamaya:

"Bak" dedi, "örtü yok, takılar firuze artı gümüş..."

"Yani?"

"Yani, 'Bodrum', (kurduğu bağlantıları her zaman anlamadığımı da söylemiştim) kuaförlü saçlar, özenli makyajlar, sigaralar... esmer ama herhangi bir batı şehrinde rastlanabilecek kariyer kadınları. Arap burjuvazisi: Sen hiç Filistinli kadın gördün mü? Kamplardakileri. Sahici olanları" Sinirlenmeye başlıyordu,

"Bu da redaktör Kemal Boullata olmalı... Hımmm! Bedri Baykam'ın Arap Çeşitlemesi! Lüle lüle uzun saçlara, kösnül tebessüme baksana"

Sonra Bayan Sernea gelir ve Günay Rodoplu CIA'de basit bir memur olarak çalışan bu bilim kadınıyla gerçekten ilginç bir polemik yapar ve ona dersini verir. Kadın gider ve bütün bu tartışmayı izleyen Mehmet'le Günay Rodoplu başbaşa kalır. Mehmet yine sorar:

"Hilal için adalet. Öyle mi? Ters bir Haçlı Seferi mi?"

"Hayır, evet. Elemanları birebir eşleşen biyofilik kümelerin nekrofiliya seferi. Bilgi ve inançla, sözle ve eylemle, malla ve canla, bütün kuvvetini sarfederek biyolifa yolunda savaş" güldü, "Cihad!"

Sonra sessizlik olur ve Günay Rodoplu sürdürür:

"Sen haklısın" dedi, birden "Onlardan nefret ediyorum!"

"Amerikalılardan mı?" diye sordum, hayretle! Böyle bir şey söylemediğim gibi Günay'dan da beklemiyordum.

"Hayır" dedi, içini çekerek, "ya da bir bakıma, evet. Hasretine yandığımız 'çağdaş' Avrupa Amerikan uygarlığından. Nekrofiliya'dan..."

"Ölü - Seviciliği?"

"Viva La Muerte! Oley! Ali'yi hatırlıyor musun?" (s 78)

Ancak Günay Rodoplu ya da Alev Alatlı bu basit CIA memuresiyle yaptığı polemiği ve batı-amerikan eleştirisi yaptığı bu bölümü böylelikle çok talihsiz şekilde yaptığı bir çıkarımla bağlıyor. Çünkü Biyolifa - Nekrofiliya kavramları Frankfurt Okulu kaçkınlığı ve CIA bulaşıklığıyla bilinen

Eric From'a aittir.

Roman "Ali'yi hatırlıyor musun" diyerek bir başka olaya devrimci ve ölüm-sever Ali'nin öyküsüne geçiyor. Açlık grevinde kardeşi Haydar'ın ölümüne alkış tutan Ali eleştiriliyor. Ali'nin konuşturulduğu bölümlerde ise bir tuhaflık oluyor, Ali şunları söylüyor:

"Ölüm insanoğlunun en teorik eylemidir. Bunu istenç ile seçerek, tekmeleyerek yapmak bir yüksek gelişme çizgisi oluyor." s (83)

Bu bölümde Ali'nin (Bu sözler Yalçın Küçük'ün çok önce çıkmış bir yazısında da vardır) bu sözlerin eleştirisi üzerine kurulu. Yeri gelmişken Alev Alatlı'daki Yalçın Küçük saplantısına da kısaca değinmek gerekli.

Günay Rodoplu romanın başlarındaki bir imza gününde (Rodoplu da Alev Alatlı gibi bir yazardır) Suat isimli bir yakınıyla konuşuyor. Suat, Rodoplu'ya birden şunları söylüyor:

"Einstein'in "Fiziğin Evrimi," bilim yöntemi konusunda Yalçın Küçük'ün aktardığından çok daha zengin..." (s. 24)

Romanın bir başka yerinde de şunlar söyleniyor:

"Tezler'in dördüncüsünde Yalçın Küçük'ün zorlandığını, zorlandıkça kısırlaştığını, ara vermesinin iyi olacağını düşündüğünü anlatıyordu..." (s. 27)

Yine bir başka yerde:

"Dr. Kadir Özer'in Ben Değeri Tiryakiliği" adlı kitabını okuyordu. Doktor'un, 'kontrol yanılgısı dediği, (Yalçın Küçük olsa 'Mazoşizm" derdi) "Ben olmasan tufan" türü psikolojik sapmanın Günay için de sözkonusu olabilirliğini düşündüm." (s. 49)

Alev Alatlı'daki bu saplantı'yı çözmek Kadir Özer'lerin işi ancak ben yine de bu konuda bir ipucunu Dergah dergisindeki Alev Alatlı tanıtımında bulduğumu düşünüyorum. Orada şöyle deniliyor:

"Yaseminler Tüter mi Hâlâ (1985) ve "İşkenceci" (1986) adlı ilk romanlarının pek okunduğunu zannetmiyorum, ama Edward Said'den çevirdiği "Haberlerin Ağında İslam" (1985) ve "Filistin Sorunu" (1986) ile islamcı çevrelerin dikkatini çekmiş, eserleri en azından müslüman evlerindeki küçük kütüphanelere girmiştir. Bununla beraber Alev Alatlı'nın asıl şöhretini, "Küfür Romanları" adlı kitabından ötürü Yalçın Küçük'ü adamakıllı hırpaladığı "Aydın Despotizmi"yle (1986) sağladığı düşünülebilir." (Dergah sayı 27 sf 3)

Evet başta söylediklerime biraz mesnet kazandırabildiğimi sanıyorum.

Demek ki muhalefet şöhret olmak için yapılıyor. Polemik dedikoduyla karıştırılınca hedefine ulaşacağı düşünülüyor.

Alev Alatlı'nın roman niyetine yazdığı kitaptan dedikoduları çıkarınca yer yer çok güzel eleştiriler ve denemelerden gerçekten yararlanılacak, öğrenilecek ve zenginleşilecek yerler de var.

Ama başta söylediğim gibi muhalefet olabilecek potansiyeller bu biçimiyle bayağılaşıyor.

"Viva La Muerte" romanı üzerine son olarak söylenebilecek şey şu olmalı: ÖLÜ ROMAN!

TEHLİKEYE NAZAR-I DİKKAT

Dediler ki o muhterem zat orasından ameliyat olmuş
Dokunmazmış bize artık tenasülden bir zararı
Bilmiyor tabi hakikati millet neşriyat yazmayınca
Prostat dedikleri nane, açmak için yapılır tıkanmış kanalı

KİFAYETSİZ ZENCİ

Baktım ki matbuata herkes pür isyan ateş püskürmede
Almamış deyu sulh mükafatini Mandela nam hürriyetçi
Dedim ki zaar, layık görmedi biçare kendine mükafati
Öyle ya, ne adam astı zavallı, ne darbe yaptı, ne ahkam kesti

ORHAN VELİ'YE TASHİH

İnanma kalpağım inanma
Onlar bu yalanı her asır söyler

NURİYE HANIMIN KIRBACI VE BİZİM ÇİRKİN İLYAS

Hürriyet Gazetesinin haftalık pazar söyleşilerini yapan Nuriye Akman adında bir reportörü var. Her söyleşisini okurken tipini kafamızda canlandırmak istiyoruz. Aklımıza elindeki kırbacını arasıra çizmesine vuran bir hanımağa tipinden başka bir şey gelmiyor. Acaba neye benziyor?

Sayfasına arasıra sol ve muhalif ortam da geliyor. Geçenlerde konuğu Sinan Kukul'un babasıydı. Musa Kukul, oğlunun idealleri uğruna ölümünden gurur duyduğunu her söyleyişinde, en acımasız savcının bile suskunlukla geçireceği bu anlarda hop oturup hop kalkıyordu: "Aman efendim, ne ideali, bunu açıklar mısınız?"

Gazetecilikte, çaylakları mesleğe ve konumlarına alıştırmak için basit tarifler verirler. Vali'ye mi gittiniz, İçişleri bakanısınız. Hastahane başhekimi karşısında sağlık bakanı, karakolda emniyet amiri. Her gittiğiniz şahsın bir üstüsünüz. Kimileri validen fırça yer ve hemen işinden olur. Kimileri de karakolda dayak. Bakana başbakan numarası ve bakanın hastiri peşisıra çekilebilir.

Bazı gazetecilerin ömür boyu çaylak kalacağı anlaşılıyor. İşin bir yanını öğrenmişler; her türlü resmi otorite karşısında boyunları kıldan ince. Abalıya gelince devlet bilinçli, dördüncü kuvvet. Fırça yok, dayak yok. Hastir de çekilemiyor. Terbiyeli milletiz; gazeteciye güvenmeyiz, inanmayız ama saygıda da kusur etmeyiz.

En son Tercüman'daki çaylaklar 'çirkin ilyas' kampanyası açtılar. Kabahat bizim İlyas'ta. Samimi bir programa çıkmışsın, çeksene bütün numaralarını. Milletin dudakları uçuklasın. Yani senin kahrını hep arkadaşların ve solcu milleti mi çekecek.

Tercüman gazetesini, kimbilir belki de devleti çökertme imkanın vardı. En azından küçük dillerini yutarlardı, az bir kazanım mı olurdu. İlhan Abiyi en kısa zamanda ziyaret et. Devleti nasıl yıkacağını merak ediyor. Bize inanmıyor gibi geldi. Herhalde seni tanımıyor. İzzetlu kapıkulu İzzet Öz, "duracağın yeri bil İlyas, o zaman rahat edersin" demiş sana. Ne yanıt verdin İlyas. Eminiz, "o kadar rahat ve huzur eşekte de bulunur" demişsindir. İlhan Selçuk haklı, seni sallandırmak lazım, naklen tv yayınıyla.

Kontr-gazeteci Nuriye Akman'ın ise son konuğu Melike Demirağ'dı. İlk soru (bu kadar olur ve sınırdaki emniyet amiri karşısındakinin kişiliğine daha çok özenir ve daha kibar sorar) vize sorusu: "11 yıl sonra Türkiye'ye savaşı bitirdiğiniz için mi geldiniz?" (24 Mayıs '92, Hürriyet). Nedamet getir Melike, kapıda kalacaksın.

Sicil tutmak bir iktidar gücünü ya da tutkulu iktidar isteğini ve perspektifini gösterir. Hanımağa, tüm toplumsal tarihe hakim. Yargıları kesin, soruyor: "Sizinle nostaljik bağı olanlar artık protest müzik dinlemiyor. Gençlerde sizi pek tanımıyor. Kimlere sesleneceksiniz?"

Yine soruyor: "Arkadaş'ı aynı coşkuyla söylüyor musunuz?" "Daha da coşkulu" yanıtını veriyor Melike ve dosyası çıkıyor: "O filmden, içinden geldiğiniz çevreyi tanıtım biçiminden dolayı utanç duyan siz değil miydiniz?

Bir dosya daha: Ali Özgentürk'ün. Filmin fanatik katı düşüncesinin, onbinlerin canına malolduğundan filmin sorumluluğundan utanç duymuş Özgentürk.

Ali Özgentürk ertesi gün ifadesini Nuriye Hanım'a iletiyor: Arkadaş filminde çalışmadığını, filmdeki düşüncelerin yanlış olduğunu, filmin bugüne kalmadığını sözügeçen ifadenin kendisine ait olmadığını sölüyor. Ah Ali ah! Kimbilir hangi yıl hangi yemekte filmde çalıştığını, hangi yemekte de filmin onbinlerin canına mal olduğunu söyledin!

Şu bizim solcularımızın, aydınlarımızın, sanatçılarımızın sicili ne kadar kötü. Yıllarca bellek silme operasyonlarına karşı boşuna mücadele edildi! Belleklerin silinmesini isteyenlerin, herşeyi unutmak isteyenlerin de bir bildiği var! Buna hakları da! O zaman belki Nuriye Hanım da insafa gelir sicillerimizi siler! Baksanıza hâlâ 'Arkadaş'ı yargılıyorlar. Yılmaz bunlara elinin tersini göstercek son adam mıydı yoksa?

Tuzukuru Nuriye kırbacını çizmesine vuruyor: "11 yıldır sürgün duygusuyla beslendiniz. Şimdi ruhunuzu neyle besleyeceksiniz?"

Hınzır ve insafsız: 'Gerçekçi'. Bu toprakları hala babanızın çiftliği diye düşünmeye devam edin Nuriye Hanım.

Yabancı ülkeler tarafından kullanılıp kullanılmadığı ve 11 yıl hayatını Türkiye'yi kınayarak kazanmanın nasıl bir duygu olduğu gibi sorularla bitiyor söyleşi ya da eziyet.

Yazık... Nuriye Akman gibi köle sahibi zihniyetli gazeteciler köşe tutuyor. Melike gibi insanlarımız hala toplumsal meşruiyetlerini ve ünlerini bunların köşelerinde arıyorlar.

"ANAYASA" KÜRTÇEYE KAPALI MI?..

Ali Yıldırım

1960'lı yıllarda Anayasanın sosyalizme açık olup olmadığı tartışılırdı. Olur olmaz bir dolu insan, koca koca ünvanlı profesörler konuşurdu. Üniversiteye göre anayasa elbette sosyalizme kapalıydı. Fakat sokak onlar gibi düşünmezdi. Anayasanın sosyalizme açık olduğu görünüşünde birleşildi. Tabii fiili olarak. Sosyalizme açık olan anayasa bir de sınır getiriyor, kendini komünizme kapatıyordu. Türk burjuvazisi "resmi solcularla" birlikte bir konsensus imzalıyordu. Sosyalizme evet, komünizme hayır. Anayasa sosyalizme açıktı fakat 12 Mart askeri diktatörlüğüne kadar. 12 Mart'ın emrindeki Anayasa Mahkemesi zamanın tek sosyalist partisi TİP'i "anayasayı ihlal etmekten" kapatma yoluna gitti. Kapatma gerekçesi ise TİP'in komünist olduğu falan değildi. TİP' "Kürt realitesini tanıyarak" bölücülük yapmıştı. Burjuvazi içinse "Kürt"ten daha tehlikeli bir şey olamazdı. Anayasa sosyalizme açık olsa da "Kürt"e kapalıydı.

Kürt"e kapalı olan "anayasa" acaba "Kürtçe"ye kapalı mı?

Kuşkusuz 12 Mart Anayasa Mahkemesi gibi 12 Eylül askeri diktatörlüğünün hazırlatmış (!) olduğu "anayasa" da Kürt'e kapılarını sıkı sıkıya kapatıyor.

12 Eylülcülere göre "Kürdün adı yok." Kürtler aslında asimile olmuş dağ Türkleri. Genelkurmay onları "karda yürürken çıkan ses" olarak tanımlıyor. Kürtçe ise bozulmuş bir lehçe. Bu lehçe Farsça'nın da olabilir, Türkçe'nin de. Ama önemli olan Kürtçenin olmaması.

I.

1960'lı yıllarda sosyalizm için sorulan soru şimdi Kürtçe için soruluyor, TV'de Kürtçe yayın anayasaya aykırı mı? Türk burjuvazisinin en tepedeki en kurnaz temsilcisi, bu tartışmayı başlatan. Onunu yanında liberaller, demokratlar, "baba"lar konunun gündeme sokulmasında bile yaya kalıyorlar. Kürt demokratik hareketi yükseldikçe Kürt gerçeğini "tanımaktan" başka çaresi kalmayan babalar, Kürtçeye "şimdiye kadar akılları neredeydi" diyerek anında red yoluna gidiyorlar. Ve bütün Anayasa ihlallerinde sus pus olan resmi ideolojinin uç beyleri hep beraber sızlanmaya başlıyorlar. "Anayasa Kürtçeye kapalıdır!" Oysa gözlerini kapatan, karartan resmi ideolojinin körlüğüdür. Kürdü de Kürtçeyi de görmemekte direniyorlar.

Anayasa Mahkemesi başkanı hemen anayasayı Kürtçeye kapalı ilan ediveriyor. Yargıtay başkanı da görüşünü belirtmekten geri durmuyor. Onları Danıştay Başkanı izlemekte gecikmiyor. Onları Türk Üniversiteleri... Resmi ideoloji korosu... Mahkeme başkanları, üniversite öğretim üyeleri, siyasi parti liderleri gibi konuşuyor. Sanki "tarafsız" yargıçlar değiller!

Anayasa Mahkemesinin de mahkeme başkanının da görevleri bellidir. Görevleri arasında politik görüş belirtmek yeralmıyor. Ayrıca bir şey daha var: Yargıçlar anca önlerine gelen sorunu çözerken görüşlerini açıklarlar, onu da kararlarında. Oysa Anayasa Mahkemesi başkanı resmi ideolojiyi yeniden üretmekte oldukça başarılı bir sınav veriyor. İşin ilginci ortada bir "anayasa" sorunu var. Anayasayı ilgilendiren bir sorun var. O nedenle de konunun yani Kürtçe yayının anayasaya aykırı olup olmadığının Anayasa Mahkemesi önüne gelmesi kuvvetle muhtemeldir. Böyle güçlü bir olasılık söz konusu iken kalkıp mahkeme başkanının görüş belirtmesi kendi kanunlarının dahi ihlali anlamına gelir. Kolay gelsin!

Yargıtay Başkanına da kolay gelsin, Danıştay Başkanına da.

II.

Hukukçular ciddi ciddi tartışıyorlar, anayasa Kürtçeye kapalıymış. Bunun için bin dereden su getiriyorlar. Kanıtlama çabalarının adı: Abesle iştigal. Bir gerçek gizlenmek için ince ince kıvırılıyor.

Kürt kültürü ve Kürt diline yönelik asimilasyon politikası yasaklarla sürsün isteniliyor. Oysa yaşanan gerçeklik yasak tanımıyor. Sürmeyen ve kaldırılmak zorunda kalınan Kürtçenin yasaklanmasına ilişkin yasada olduğu gibi.

Şimdi burjuvazinin kendi hukukunu gözden geçirerek varolan yasal düzenlemelere göre Kürtçe yayının anayasa karşısındaki durumunu saptamaya çalışalım. Resmi ideologların telaşının nedenine bakalım.

Kuşkusuz ilk irdelenecek konu dile ilişkin anayasa maddesidir. 1961 Anayasası gibi 1982 Anayasası da "resmi dilin Türkçe" olduğunu yazmaktadır. Maddelerin düzenlenişinde, dilin Türkleştirmekte, asimilasyonda bir araç olarak görüldüğü çok nettir. 1961 Anayasasının 3. maddesi dili düzenlerken öncelikle "Türkiye devletinin ülkesi ve milletiyle bölünmez bir bütün" olduğu iddiasını tekrarlamaktadır. Ardından da resmi dili Türkçedir demektedir. 12 Eylül Anayasasında ise bölünmez bütünlük demagojisi daha da ileri boyutlara vardırılır. Bir yalan gizlenilmek için olur/olmaz yerde bölünmez bütünlük sözü ileri sürülür. Dile ilişkin olarak da "Bölünmez bütünlük" iddiası tekrarlandıktan sonra "Türkiye devletinin dili Türkçedir" denilir.

1961 Anayasasındaki resmi dil 1982 Anayasasında devlet dili olmuştur. Konuşma yeteneği insanlara özgüdür. İnsan dışında dili konuşmak için kullanan bir varlık daha yoktur. Bu anlamda da devletin bir dilinin olduğunu, bunun da Türkçe olduğunu söylemek mümkün değildir. Devlet canlı bir insan mıdır ki dili olsun? Hadi devlet konuştu diyelim, neden Türkçe konuşur da sözgelimi Kürtçe, Çerkezce konuşmaz?

Devlet dilinden kastın devletin yazışmalarını "belirlenen dilde" yürüteceği, bu anlamda da resmi devlet işlerinin dili olduğu söylenebilir. Doğrudur da. Resmi dil kavramı biraz daha açılabilir: Devlet dilinin Türkçe olması TC sınırları içerisindeki bütün resmi işlerin Türkçe görülmesi, resmi belgelerin Türkçe tutulması, resmi yazışmaların Türkçe yapılması anlamına gelir.

Bu, Türkiye Cumhuriyeti'nin bir tercihidir, yani devlet dilinin Türkçe olması... Türkiye içerisindeki diğer halklar, kültürleri ve dilleri "görmezlikten" gelinmekte, yok sayılarak asimilasyona tabi tutulmaktadır. TC sınırları içerisinde başka bir dil, Kürtçeyi, Kürtçenin varlığını yadsımak siyasi bir seçiştir, politikadır. Fakat somut olguları, gerçekliği de inkar etmektir. Kürtçeyi siyasi bir tercihle yok sayılması aklımızda tutularak devam edelim.

Devlet dilinin Türkçe olmasının TC sınırları içerisinde herkesin Türkçe konuşması zorunluluğu şeklinde değerlendirilmesi söz konusu olamaz. Türkçe dışında bir başka dille eğitim-öğretim yapılamayacağı, kitap-gazete yayınlanamayacağı, radyo-televizyondan yayın yapılamayacağı şeklinde değerlendirilmesi de söz konusu değildir.

Hatta Lozan Anlaşması ile TC'de varlıkları resmi olarak kabul edilen Rum ve Ermenilerin bu hakları güvenceye bağlanmıştır. Resmi azınlık olmayan Kürtlerin ise bu hakları uzun zamandır yadsınma yoluna gidilmiştir.

Devletin resmi işlerinin yürütümüne ilişkin siyasi bir seçişle kabul ettiği Türkçenin sınırı burada bitmektedir.

Kürtçeyi anayasaya kapatanlara bazı küçük hatırlatmalarda bulunmak gerekiyor. Birinci soru şu:

TC devletinin dili Türkçe olduğu halde TRT televizyonu ve radyosunda nasıl oluyor da İngilizce, Almanca, Fransızca yayın yapılabiliyor? Kürtçeyi anayasaya kapatan hükümler bu diller için geçerli olmuyor mu? Anayasanın yasakları yalnızca Kürtçeye mi yönelik? İkinci soru şu: TC'nin devlet dili Türkçe ise neden ilkokullardan üniversiteye değin "yabancı" dilde eğitim yapılıyor? Dahası anayasa bu dillerde eğitim yapmaya kapalı değil mi? Kürtçe eğitim tartışmaya açılsa hemen rededeceklere sormalı, yıllardır ODTÜ'de, Boğaziçi'nde İngilizce eğitim yapılıyor, resmi dil Türkçe nerede?

Kürtçeyi anayasanın dışında ilan etmek siyasi bir demogojidir, asimilasyonu savunmanın bir diğer adıdır.

Kürtçe anayasaya aykırıdır demek ırkçılıktır...

Durum bu kadar açık iken "anayasa Kürtçeye kapalıdır" yaygarasının koparılması Kürt demokratik hareketinden duyulan korkudan başka bir nedene bağlanmasa gerek. Çünkü burjuvazinin yasaları ortada... 1982 Anayasasında dahi Kürtçe yayının anayasaya aykırı olacağını gösteren, buna dayanak oluşturan bir hüküm yoktur. İlgili bir madde de anayasadaki TRT maddesidir. Orada da 12 Eylül'ün demagojik sözleri yani "devletin ülkesiyle bölünmez bütünlüğü" tekrarlanmakta, yayınların bu ölçütle yapılacağı belirtilmektedir. Salt Kürtçe konuşmakla "ülke bölünemeyeceğine göre", bu hüküm de Kürtçe yayına engel olarak görülemez.

III.

TC sınırları içerisinde anadilleri Kürtçe olan milyonlarca insan yaşamaktadır. Bütün sömürgeci yöntemlere karşın gelişen bir demokratik hak ve özgürlük hareketi yürümektedir.

TRT'de Kürtçe yayın belki önemli görülmeyebilir. Ancak burada önemli bir nokta bulunmaktadır. Resmi ideoloji bütün alanlarda, yüksek yargıçlarından polisine kadar ortak bir tavır içerisindedir. Kürtçe yayına ilişkin hiçbir engel olmadığı halde, kendi yasaları böyle buyurduğu halde onlar yasalarının dahi gerisine düşmektedir. Bu ikiyüzlü tutumun sergilenmesi, resmi ideolojinin teşhiri küçümsenmemelidir.

IV.

İsmail Beşikçi'ye katılmamak mümkün değil.

Kürtler Kürtçe Konuşun!

Madem ki TRT size yasaklanıyor, madem ki Kürtçe anayasanın dışında:

Kürt şairler Kürtçe yazın!

Gerçeğin yargısının adilliği tartışılamaz...

EY XERDELA BÛHAR'Ê

Biqelêş zevî, xerdela bûhar'ê
Li ber sînga newal'ê
Li ber serê avê
Li nav mal'ê wêrani
Bi qelêş zevî, dest gula bûhar'ê
Bihnate wê bighê karker'ê cihan'ê
Ma ji nihade evîna te girtî ye
Ev keç û kurê hanê
Dengê te pişta çivayê qahf hejandî ye
Tê bîbinê
Wê gel bênte himêzbikin
Ey xerdela buharê

Bi qelêş zevî şitla rîhanê
Wê bîhnate bigrê dilê pîreka
Evîna te wê şax bigrê
Di dilê zarokê xwas digerin li gastînê
Wê kulîlk bidê bizrête
Tê bibînê
We gel bên te himbaz bikin
Ey xerdela buhêre

Biqelêş zevi roka reşîyê
Birînate heye
Birîn ji navete bixwîn dibê
Ne ji mar û marmarokê doratene
Evana
Bi bar bi bahozê û qijakêre
Ne himber û ber berê tene

Tê bîbinê
Wê gel bênte himêzbikin
Ey xerdela buharê

Biqelêş zevî keda karker û gundîya
Tü bi hej hije
Tû bi parzin û bi hevkeve
U serê xwe bighîne zavîye sorî
Negilkê maçke
Neqilkê serê xwe rake
Te bibîne
Wê gel bên te himbaz bikin
Ey xerdela buharê
Biqelêş zevî yek gula proleter
Ro zîvirîye
Tavik ji tere derketîye
Tavik amadeye jibo miştinê
Hêvî evîn û hasreta dile
Di rihêtede veşartîye
Kulîlka li daristanê şîn dibê
Tê bibînê
Wê gel bên te himbaz bikin
Ey xerdela buharê

Bi qelêş zevî gula kesk sor û zerî
Tû bi çakûç û das
Liser axê dixemilê
Bi pêjir bizre xwe
Bi hej hij. Bi parzin û bi hevkeve
Wek roja pêşî; wilo ji dil
Wilo ji dûr û kûr
Tê bibînê
Wê gel bên te himbaz bikin
Ey xekdela buharê
Ey Kurdistan'ê.

Darq Azadi Dilgerm

TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YOKEDİLEBİLDİĞİ ÇAĞDA SANAT YAPITI (I)

Hüsamettin Çetinkaya

Önce sorunu tanımalıyız. Lukacs bize, sanat pratiğinin muhalif bir karakter taşıması gerektiğini öneriyordu. Muhalefet onun literatüründe, kapitalist toplumsal düzenlenişe politik başkaldırıyaeklemlenmiş olmalıydı. Bu öneriye uymayanları da, bilgi teorisi bağlamında kullandığı yanlış bilinç kavramının sanat alanındaki karşılığı olan dekadanlıkla suçluyordu. Bu suçlamasını da başta Alman Dışavurumculuğu olmak üzere, I. Dünya Savaşı öncesinin zenginliğini miras olarak sürdüren tüm modern sanatlara yöneltiyordu. Lukacs'ın bu önerisinin temelinde temsilin ideolojik etkisine olan sarsılmaz güveni yer alır. Temsilin ideolojik etkisi ya da doğru bilincin tarihsel misyonuna atfedilen gücü bilgi teorisi bağlamında bilincin dış dünyayı -gerçekliği- yansıttığı tezine dayanır. O halde denebilir ki, Lukacs'ın gerçeklik nosyonunun çekim gücü, onun hem estetik düzeyde bir statüye hem de bilişsel bir statüye tekabül etmesinden gelir. Alt yapı-üst yapı ve ilkinin belirleyiciliği metaforu çerçevesinde anlaşılır kılınan bu modelde sanat, kimilerinde mekanik kimilerinde de daha diyalektik ama temelde altyapının bir ürünü olan ideoloji ile toplumsal gerçekliği yansıtma faaliyetidir. Bu modelin kendine temel aldığı bilgi teorisinin yansıtmacı (ayna işlevi), tarihselci (geleceğin komünist bir toplumsal düzenlenişe doğru zorunlulukla evrildiğini gören doğru bilincin bilimselliği), antropolojist (insanın yabancılaşmış özünden kurtuluş süreci içinde sanatçının 'özne' ilan edilmesi), volontarist (iradenin ahlak üretebileceği) indirgemeci vb. özellikleri bugüne dek işlendi ve yeri geldikçe de işlenecektir. Bugün iletişim teknolojisindeki elektronik devrimleri çağında, nesne ile özne arasında, bu modelin ilgilenmediği yeni ve radikal bir ilişki doğmuş durumdadır. Kitle iletişiminin yönetici ve yönlendirici gücü sanatsal ve diğer düzeylerde, Lukacs'ın öngörmediği (öngöremeyeceği) değişim, dönüşüm ve etkiler ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla, kendine yeterli bir sanat düşüncesi artık çekiciliğini, cazibesini yitirmiş ve çökmüştür.

Rus Biçimciliği bize sanat eserinin ayırdedici özelliğinin "alışkanlıkları kırmak" olduğunu bildirdi. Sanat, gündelik yaşamın rutini içinde kanıksanmış ve alışılmış olana bir muhalefet ve bir başkaldırı edimiydi. Rus biçimcileri sanatın muhalefetini, gerçeği yansıtarak değil, onu değişik bir biçimde algılatarak yerine getireceğini söylüyordu. Sanat bize bilgi vermez, gerçeğin yeni bir tarzda algılanmasını sağlamakla sağlanan işlevsel değer, esasen farklı ve muhaliftir. Rus biçimcileri için sanatçının gerçekliğe karşı tavrı değil, dil karşısındaki tutumu önemliydi. Eğer sanatçı başta dil olmak üzere kendini çevreleyen sanat geleneğinin unsurlarına karşı yeni, farklı ve sınırları zorlayıcı bir tutum takınabiliyorsa, bizi sarsıcı, uyandırıcı, kendi dilimiz ve alışkanlıklarımıza yeni bir gözle bakmamızı sağlayıcı olabilir. Bu dünyanın yeni bir biçimde algılanması demektir. Rus biçimcilerinin temel özelliği (ki daha çok şiirle ilgilendiler) dilin kullanım biçimi, anlatıda da olay örgüsünün yapısı temelinde gelişti. Yapısalcıların büyük ölçüde miras aldıkları Rus biçimcileri sanatsallığı, dış dünyadan, sanat ürününün özelliklerine indirgemekle heyecanlarına ve çıkışlarına karşılık düşen bir sonuca ulaşamadılar. Yapısalcılığın biçimci karakteri içinde kaldılar. Bu tespiti olumsuzlama olarak değil, saptama olarak veriyorum. Çünkü, kitle iletişiminde sanatsal ürünün tüketim süreci, bu ürünün üretim ve tasarımını da açıkça etkilemektedir. Ürünün tasarım, üretim ve tüketiminde Yapısalcı çözümlemenin bazı teknik ve yöntemlerinin oldukça önemli olduğunu düşünüyorum. Rus biçimcilerinde gerçeklik nosyonu sanat ürününün üretim koşulları çerçevesinde anlaşılır kılınmaya çalışıldı.

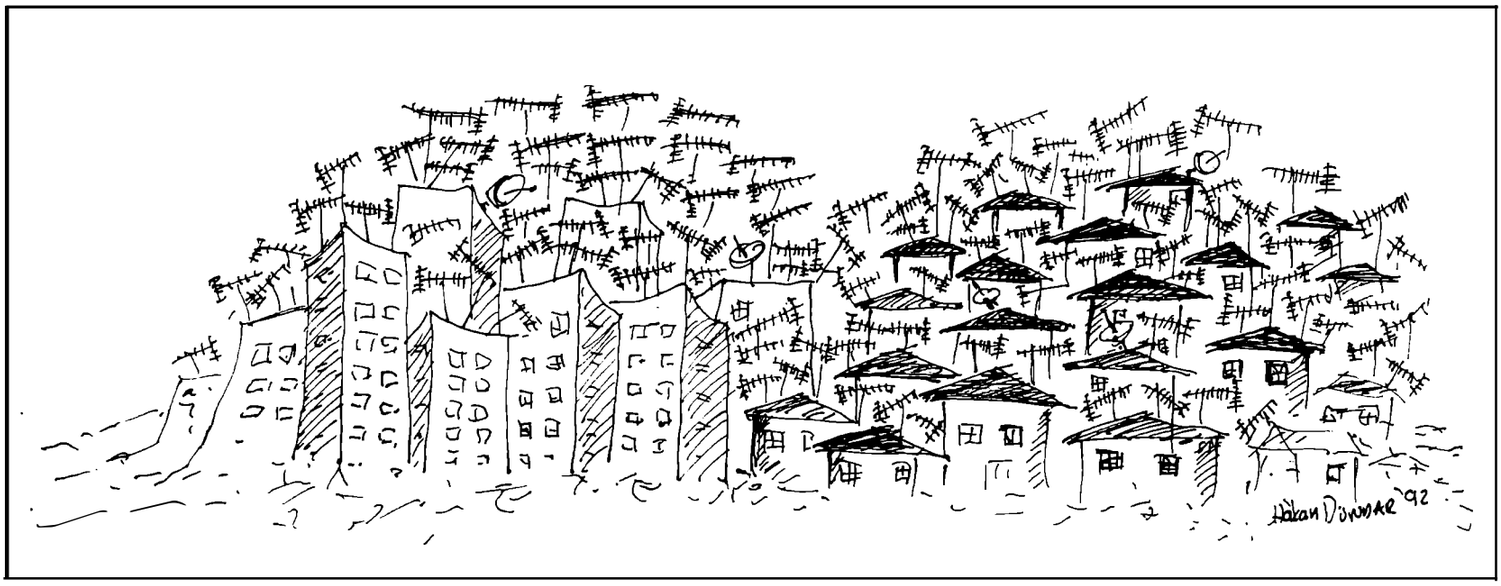
Brecht sanatı bir pratik olarak kurarken, Lukacs'ın sanatı salt sanatçının tasarım edimi çerçevesinde kuran projesini biçimci buldu ve karşı çıktı. Tüm gerçekçilik iddiasına karşın Lukacs'ın modeli - ki marksist estetik model olarak biliniyor- Brecht için, spekülatif ve biçimciydi. Nedeni, kitle iletişiminin gelişme eğilimlerini ve sanat ürününün okur ve izleyicisinin o ürünü algılama tarzını (ideolojisini) dikkate almamasıydı. Bu model esas olarak sanatçının tasarım ve yaratma tarzı (ideolojisi) ile ilgileniyordu. Brecht, sanatı bir toplumsal muhalefet üreten özgün bir pratik olarak ele aldı ve gerçekçiliği de bu bağlamda algıladı. Lukacs'ın sanatsal üründeki karakterlerin gerçeği yansıtır tarzda yaratılmaları gerektiği iddiasına karşı, bu karakterlerin kurmaca gerçeklikler olduğunu ilan etti. Kurmaca ama gerçek, yani maddi. Brecht'in gerçekçilik nosyonunun bir yönünü bu tutumu oluşturur. Rus biçimcilerinin dile karşı tutumlarını genelleştirdi ve sanatı çevreleyen tüm geleneğe karşı, dönüştürücü bir tavır aldı. Tiyatro geleneğindeki malzeme ve teknikleri radikalce dönüştürdü. Lukacs'ın Brecht ve benzerlerini dekadan olarak suçlamasının gerekçesi de Brecht'in modern sanatlardan ve özellikle dışavurumculuktan aldığı bu gerçeklik yanılsaması yaratan tüm etkilere karşı etki biçimleri bulmasıydı. Brecht yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma efektleri dediği bir dizi tekniği salt gerçeklik yanılsamasını kırması ve kurmaca etki yaratması için kullanıyordu. Brecht'in gerçeklik nosyununun ikinci yönünü, sanat geleneğinin yaptırımlarına karşı, yazar, oyuncu, teknikler, yöntemler, özelinde getirdiği radikal yenilikler ve bu operasyona yüklediği işlev oluşturur.

Brecht'in, kendi döneminde gelişme hızının başlarında bulunan Gazete, Radyo, çoğaltım teknikleri – reprodüksiyonlar – ve sinemadan kalkarak gördüğü ve üzerinde ısrarla durduğu bir üçüncü yön, sanatın tüketicileri ile sanat pratiği arasındaki ilişkiler oldu. Benjamin ile sürdürdüğü ilişkinin temelinde de bu sorun tartışılıyordu. Kitle iletişiminin gücü: Bu güce karşı, Benjamin ile ortak bir payda da kısmen iyimser yaklaşıyor ve toplumsal muhalefetin üretilmesi için sanat pratiğinde bu gücü kullanıyordu. Sinemaya biraz kuşkulu ama fotoğraf ve diğer çoğaltım tekniklerine karşı iyimser yaklaşıyordu. Lukacs için temsilin ideolojik etkisi, bir diğer deyişle manipülatif etkisi ne denli önemliyse, Brecht için de tekniğin ideolojik etkisi, yani manipülatif etkisi o denli önemliydi. Brecht'in bu soruna verdiği önem, onun sanatın salt tasarım ve üretim edimine değil aynı zamanda tüketim biçimine bağlı olarak bir muhalefet üretebileceği ya da üretemeyeceğine ilişkin kaygısından kaynaklanır. O halde Brecht'in gerçekçilik nosyonunun üçüncü yönünü de okur-izler kitle ile sanat ürünü arasındaki ilişkilerin oluşturduğunu belirtebiliriz. Brecht bu ilişkiler çerçevesinde teknigin devrimci bir tarzda kullanılabilirliğini düşünebilmiştir.

Aynı şeyi düşünen ve olgunun üzerine ilk kez giden bir Marksist düşünür de W. Benjamin'dir. Ancak yukarda çizilen çerçevelerden de belli bir açmazı farkedebilmiş olmakla ayrılır. Brecht'in ve Benjamin'in kısmen, ancak bugün bizim alabildiğine yoğun olarak yaşadığımız açmaz; kitle kültürü ya da kitle iletişim araçlarının kültürü ile, ancak belli bir azınlığa (aydınlara) ulaşabilen 'seçkinler' kültürü ya da 'seçkinler' modernizmi arasında giderilmez ölçüde büyüyen uçurumda özetlenmektedir. Bu açmazla ilk farkettiğimiz şey; Lukacs'ın önerdiği, Brecht'in ürettiği, Benjamin'in ise değişik açılardan önem verdiği muhalif sanat anlayışının bugünün koşulları karşısında basit ve yetersiz kalmış olduğudur. Dün toplumsal olarak muhalif ve başkaldırıcı olarak değerlendirilen birçok tavrın, bugün reklam ve meta pazarının meşru üslubuna dönüştüğüne tanık oluyoruz.

Muhalefet ve başkaldırı giderek pazarın kendini yeniden üretim mekanizmasının asli unsurlarına dönüşmüştür. Brecht endüstrisinin aldığı görünüm buna örnektir. Son dönemde Nazım Hikmet ve Yılmaz Güney'den sonra Deniz Gezmiş'in de vakıflar, dernekler ve nihayet televizyon ekranlarından, pazarın nesnesi kılındıklarına tanık oluyoruz. Muhalif olarak her yeni olan, çok kısa süreler içinde pazarda 'alışılmış olan'a dönüşüyor. Andy Warhol "İkibinli yıllarda bir sanatçının ya da sanat eserinin dünyaca ünlü olabilmesi sadece 15 dakika için mümkün olabilecektir" derken haklıdır. Bugün ister Lukacs'ın önerisine uyarak gerçeği yansıttığımız iddiası ile, ister Brecht'e uyarak, ürettiğimiz iddiası ile ve gerekse Benjamin'deki gibi tek ve asıl olanın gerçeklik olduğu savunusu ile muhalif sanat yapmaya çalışalım, her seferinde pazarın koşulları tarafından paramparça edildiğimizi gözlüyoruz. Modern projelerimiz kitleler düzeyinde değil, belli bir seçkin grup içinde yankılanmakta ve muhalif etki pazar tarafından ufalanarak asimile edilmektedir.

Öte yandan biz, kitle kültürü, popüler kültür, arabesk, galeri ressamcılığı, gişe tiyatrosu, magazin basın, Amerikan klipleri, TV ve Brezilya dizileri gibi birçok yeni gelişmeyi de, dejenerasyon ve manipülasyon süreci olarak görüyor ve büyük ölçüde aşağılıyoruz. Bu gelişmeleri sanat olarak görmüyoruz. Oysa şunun farkına varılması gerekir ki, iletişim teknolojisi sanatı, tasarım aşamasından başlayıp tüketim ve geri besleme süreclerine kadar etkilemekte ve çoğu yerde de belirlemektedir. Bugün sanat, reklam sektörünün kullanımında en temel unsur olarak görülüyorsa bu, pazarın, ilettiği mesajın algılandığı yerde büyük ölçüde kodlandığı gibi çözülmesini isteme ve denetleme ereğinin bir gereğidir. Kitle iletişiminde ne tasarım ve üretim, tüketimden, ne de tüketim, tasarım ve üretimden bağımsız değildir. Oysa geleneğimiz içinde felsefe, sanatı salt tasarım, yaratım ve üretim olarak; politika ise salt tüketim, etki ve işlev olarak ele almıştır. Her üretim, süreç içinde kendine uygun üreticileri ve her üretim de süreç içinde kendine uygun tüketicileri doğurur. Bugün bu anlaşılmış durumdadır. Pazar talep yaratmakta, sanatçı da bu talebe uygun ürün vermektedir. Olan budur. Nasıl bir gazete yazarı, gazetenin okurunun algı biçimini gözetleyerek yazmak durumundaysa, okur da yazarını gazetesinin bakış açısı içinde algılamaktadır. Günümüzde sanatsal üretim, teknolojinin bağımlı değişkeni durumuna indirgenmiştir. Soru şudur, bu gerçekten salt teknolojinin bir yaptırımı mıdır, yoksa en geniş kitleye ulaşma amacını taşıyan bir çoğaltım mekanizmasının mı gereğidir? Benjamin, ilk ve asıla yönelik tasarım ile (resim'in tasarımı), çoğaltım amaçlı tasarımın (sinema kurgusunun ve montajının) arasına bir ayrım koymuştu kuşkusuz. Ancak soruyu yanıtlamakta sessiz kaldığı da biliniyor. Bugün Avrupa Sineması ile Amerikan Sineması arasındaki temel farka baktığımızda ilgi çeken konu aksiyonların ve mekanların sunumunda zamanın kullanımı konusundaki farktır. Amerikan sineması bir aksiyonun en fazla bir iki dakika perdede tutarken, Avrupa sineması bu zaman aralığını daha uzun tutmaktadır. İlkinde amaç, kameranın seçici ve gerçekliği bütünsel değil parçalayarak verme işlevini pekiştiren bir parçalama ve gerçeği ufalayarak bütünsel algıyı önleme görevi iken, ikincisinde kısmen kameranın işlevine ters, bütünsel bir algı üretimini sağlama çabasıdır. Amerikan Sineması bu anlayışına gerekçe olarak, Amerikan izleyicisinin televizyon alışkanlığı gereği, belirli bir görüntü karşısında bir dakikadan fazla dayanamadığı, algısının dağıldığı, bu yüzden de aksiyonların kısa zaman aralıklarında değiştirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Televizyonda bırakalım sanat ürününü, haberlerin bile reklam mantığı içinde şok yaratacak biçimde kurgulandığı ve bizzat reklamlarla parçalandığı düşünülürse, bireylerin kendi ve dış dünyaya ilişkin bütünsel bir algıya sahibolmalarının ne denli olanaksızlaştığı daha da anlaşılır. Benjamin, çoğaltım teknolojisine olumlu bir atıfla yaklaşarak, örneğin basının gelişimini - gazete yoluyla 'yazı'nın çoğaltılabilirliği, okurlar arasında yazarların çoğalmasını da sağlayacaktır- şeklinde değerlendirirken, teknolojinin, ekonomik koşullardan bağımsız bir değişkenmiş gibi ele alınması hatasını işlemiştir. Yoksa bugün binlerce insan 'artist' olmak üzere büyük kentlerde sürünmektedir. Ancak bu, sinema sanatının geliştiği ve toplumsallaştığını değil, ekonomik koşulların ve ideolojik manipülasyonun ne denli güçlü olduğunu gösteriyor. Kitle kültürü denen olgu, tüm sanat alanlarındaki çeşitleri ve gerçekleniş biçimleriyle, kitle iletişim teknolojisinden ve bu teknolojik veriler dolayımıyla tasarlanma, üretilme ve çoğaltılma biçimlerinden ayrı düşünülemez. Bu teknoloji ile bütünleşen, birleşen ve bu teknolojinin bizzat varlığını sürdürmesini garantileyen, bizim muhalif sanatımız değil, tamamen yeni bir içeriktir. Teknoloji kendine uygun içeriği, üretim biçimi ile üretmiştir. Hem teknoloji ve hem de kitle kültürü dediğimiz bu yeni içerik, her ikisi de, bizim modern projemize. (muhalif, başkaldıran ve gerçekçi projemize) tamamen yabancı ve dışarda olan, iki yeni girdidir. Bu iki yeni girdi, kendi özgül koşulları içinde, kendi üretim ve tüketim süreçleri içinde irdelenmek durumundadır.



Günümüzde, sanatsal tartışmalar bu

iki yeni girdi sözkonusu edilmeksizin ve elbette bu girdilerden ayrı düşünülemeyen kapitalist pazar koşulları sözkonusu edilmeksizin yapılamaz.

Ancak burada temel bir çelişki içindeyiz: bir yandan felsefi ve politik olarak belirli bir literatüre ve kavramsal donatıma sahibiz ve aynı zamanda öte yandan bu kavramsal donatımla telaffuz edemediğimiz, anlaşılır kılamadığımız böylesine yeni iki girdi ile karşı karşıyayız. Bir başka deyişle tarihin kendisi ile, tarihin yaşamakta olduğumuz bugünkü dönemi içindeki realitenin, (kitle kültürü ve teknoloji realitesinin) duyumsal ve bilişsel olarak kavranıp idrak edilmesi için sahip olduğumuz kavramsal donatım arasında bir çelişki ile karşı karşıyayız. Kitle iletişim teknolojisini, modernist muhalefet ve başkaldırı projelerimizin (bu bağlamda da sanat ürünlerimizin) üretimi için uygun olmadığını, Benjamin'den bu yana artık öğrenmiş bulunuyoruz. Tersine her tür muhalefet ve başkaldırı projesini bu teknolojinin, çoğaltarak, parçalayarak, etkisizleştirerek asimile ettiği de ortada. Öte yandan kendini sistemin dışında tanımlayarak muhalefet etme tavrını seçmenin de sözkonusu olabileceğini düşünelim. Oysa böyle bir şey olamaz, çünkü bu takdirde modern projenin yöneldiği seçkinler grubu iyice daralır ve geniş kitlelerle buluşma amacı, teknolojinin sahibi kapitalistlerin ayrıcalığına terkedilmiş olur. Yöntem, karşımızdaki olguyu reddederek bir yerlere varmak olamaz, çünkü bu takdirde modern projenin yöneldiği seçkinler grubu iyice daralır ve geniş kitlelerle buluşma amacı, teknolojinin sahibi kapitalistlerin ayrıcalığına terkedilmiş olur. Yöntem, karşımızdaki olguyu reddederek bir yerlere varmak olamaz, çünkü olgular reddedilmez, onlar vardırlar. Ve bu toplumsal bir olguysa onun kuşatıcılığı dışında da olunamaz. Her halükârda, modern amaç, proje ve ütopyaların artık savunulabilirliklerinin son derece güçleştiğini, ve bizzat bu güçlüğün oldukça sert bir olgu olarak karşımızda durduğunu belirtmek, herhalde yine de gerçekçi bir tavır olacak.

Kitle kültürünün temel politik işlevinin sistemin yeniden üretimi amacına bağlı olduğunu ve bu işlevi yerine getiriyor olduğunu söylemek ve bu işleyişin de eşitsizlikleri ve egemenlik türlerini ürettiğini söylemek hem yeni değil hem yetersiz. Bugün bunu söylemek yetmiyor. Çünkü kitle kültürünün öğelerinden biri, ancak en temel unsuru olan sanat, eğer diğer öğelerden farklıysa, yani haber, bilim, spor vb.'lerinden farklıysa –ki evet farklıdır– bu farklılığı oluşturan bileşenler nelerdir, bunları bulmak gerekiyor. Teknolojiye bağımlı olarak doğan ya da dönüşen sanatların oluşturduğu yeni biçim ilişkileri ve yeni tüketim ilişkileri irdelenmek durumundadır. Bir sanat yapıtı, mevcut koşulları yeniden üretecek bileşenlerle mi örgütlenmekte, tasarlanmakta ve üretilmektedir? Eğer böyleyse bu bileşenler nelerdir? Yoksa bir sanat yaptının, çoğaltıma yönelik yeni biçimler içinde tasarlanmasının, teknolojiye bağımlı yeni bileşenleri mi vardır? Varsa bu bileşenler nelerdir? Ve bu bileşenler ortaya çıktığında bunların artık hem bizim sahibolduğumuz kavramsal donatım ile ifade edilme olanağı var mıdır? Ve hem de modern projelerimiz içinde, hala muhalif ve başkaldırı paradigması içinde yeralabilirler mi?

Bu ve benzeri sorular arttırılmalıdır, arttırılacaktır. Ancak temel sorun hala ortada: Popülist bir tavrı tercih edip, tek bir sınıfın yüceltilmesi mantığı içinde sınıf bilincini geliştirme geleneğine önem vererek yanıtlar aranabilir ve 'kuramlar' inşa edilebilir. Ki bence bu kuramlar 'arzu düzlemi' denebilecek bir düzlemde yeralırlar. Ve geleneğimiz de bu düzlemde 'bilgi' (arzu) üretmeye çok elverişlidir. Ya da, sınıflı toplum gerçeğinin bir gereği olarak tüm sınıfların içinde yeraldıkları bütünsel bir yapı içinde yaşamaya yazgılı olduklarını anlamalarına yol açacak, bu olguyu saydamlaştıracak ve bilinir kılacak bir algılama ve bilme yeteneği kazanmaları gerektiğine önem vermek gerekecektir. Bu yapılmadan bu yazgının dönüştürülme ya da zorunluluk olmadığını kavrama olanağı yoktur. Politikanın 'güç' olduğu hep söylenegeldi. Ne ki bu güç bugüne dek hep negatif olarak çizildi. Güç ve iktidar denildiğinde, hep, 'yapmak istemediğin bir şeyi bana yaptıran' anlaşıldı. Oysa güç aynı zamanda benim 'yapma isteğim'dir de. Buna da olumlu güç demek gerekiyor. İnsanlarda olumlu gücün gelişebilme olanağı ancak ve ancak belirli bir algılama ve bilme yeteneği geliştirmeleri ile olanaklı olabilir. Bu da onların bilme haklarını kullanmaları sonucunu doğurur. Sanatın ilettiği bilgi sadece, iletilme biçimi içinde bir anlam ve varlık kazanabilir. O halde bugün kitle kültürü olgusu, böyle bir bilginin iletilme biçimiyse ve bağımlılık üretiyorsa, yapılacak olan bu kitle kültürünü modernist bir seçkinci edasıyla aşağılamak ve yoksaymak değil tam tersine kitle kültürü ve çoğaltım teknolojisinin sanatı yokeden koşulları içinde, nasıl bir sanatsal üretim mekanizması kurduğunu bulgulamak ve kitlelere bunu deşifre etmektir.

Sanatın kitle kültürü içinde yokoluş (modernist muhalefet geleneği anlamındaki yokoluşu) sürecini anlamak ve anlamlandırmak açısından olduğu kadar, tüketim toplumunun keyif verici yapısı olarak anılan bu kültürün sanatsal edimlerinin keyif vericiliğini de anlamak ve anlamlandırmak açısından elverişli bir kavram olarak 'dolayım' kavramı üzerinde durmak gerekir. Dolayım ilişkisi olmaksızın Lukacs'ın, temsil dolayımına bağlı gerçekçiliğini ve Brecht'in teknik dolayımına bağlı gerçekçiliğini anlamak güçtür. Aynı şey bugün teknik ve kitle kültürü için de geçerlidir. Sanat, teknik dolayımı ile kitle kültürü içinde sistemin yeniden üretim mekanizmasına eklemlenmektedir. Bu anlamda sanatsal üretim sürecini anlamak, ancak tekniğin bir çoğaltım mekanizması olarak dolayımıyla olanaklıdır. Bu dolayım odağını dikkate almadan, hiçbir kuramsal inşanın, olguyu aydınlatabileceğini sanmıyorum. Çünkü bu dolayım odağı sanatsal üretimin bir anlamda altyapısıdır.

Öte yandan sanat malzemesini dönüştüren bir pratiktir, onu farkedilir kılan bir pratiktir ve bu nedenle de toplumsal bir güçtür. Sanatın bu anlamda malzemesi ideolojidir. Eğer yansıtma değilse, eğer salt Brecht'teki gibi işlev üreten teknik bir pratik değilse sanat belirli bir hammaddeyi dönüştüren bir pratiktir. Ve o hammadde bir hayat olarak, bir yaşama tarzı olarak ideolojiktir. Sanat bir üretimdir ve ürettiği şey de "dönüştürülmüş", görünürlük kazanmış ve dolayısı ile kendini ele vermiş ideolojidir. Sınırları gösterilen, sınırları sınanan ideolojidir. Öyleyse ikinci dolayım odağı da ideolojidir. Sanatçı ürün verirken yaptığı üretim ideolojiyi dönüştürme çalışmasıdır. Bu ikinci dolayım odağını (sanatsal üretim üst yapısını) bir başka yerde ele alalım ve şimdilik şöyle bir özet verelim: Sanat pratiğinin bir toplumsal mücadele uğrağı olarak inşa edilmesi, insanların keyif alacakları, tad alacakları, yaşadıklarını hissedecekleri bir pratik olmasını önlemez.

Modernist muhalif sanat projesinde de, kitle kültürü içinde de ortak olan tek şey, sanatın doğrudan sınıf mücadelesi ile ilgili olduğu ve bu ilginin açık olduğu yerde üstyapısal bir işlev gördüğüdür. (Örneğin, Star 1'de "Kırmızı Koltuk" ya da Ahmet Uğurlu Karşı Şov, programları bu anlamda tamamen üstyapısal bir işlev görürken, TRT 2'deki 25. Kare, bu anlamda üstyapısal bir işleve sahip değildir.) Yoksa bir metin içinde kaç tane 'saksı' sözcüğünün geçiyor olmasının ya da bir ressamın tablosunda şu ya da bu figürü ya da rengi kullanıyor olmasının sınıf mücadelesi ile bir ilgisi yoktur.* O halde kitle kültürünün unsurları içinde sanatın, içinde yer aldığı şekliyle bizzat sınıf mücadelesinde doğrudan rol oynayıp oynamadığı önemlidir. Eşcinsel bir arabeskçi aykırı görünüyor olabilir, ne ki onun sanatsal üretim süreci içinde değerlendirilmesi sonucunda işlevi, üst yapısal değilse, kabullenilmemesi ya da aşağılanması, mevcut sistemin yeniden üretimine, onun değil bizim eklemlendiğimizi gösterir. O halde kitle kültürüne karşı, modern muhalif söylev kipimizi değiştirdiği ya da yokettiği için, ya da doğrudan başkaldırıyı önlediği için, (bunların hepsi siyasi ve üstyapısal gerekçelerdir) karşı tavır almak, ve daha baştan yadsıyarak reddetmek, bu olguyu bilme hakkını kullanmamak demektir. Evet bu olgu bilinmeyebilir, önemli değil denebilir, oysa yeni toplumsal mücadele zeminleri inşa etme çabası da bir yandan sürüp gitmektedir. Tarih neden ille de tekerrür etmek zorunda olsun?

*Bu konuda oldukça açıklayıcı bir makale, Terry Eagleton'un "Edebiyat Sosyolojisinde İki Yaklaşım" çalışmasıdır. Edebiyat ve Eleştiri Dergisi, Sayı 2, s. 75-80

KATHARSİS VE GRAMSCİ

Derviş Yaragarlı

İdeoloji üzerine yazanlar ya da konuşanlar, Althusser'e gönderme yapmadan edemezler. Edemezler; çünkü, sistematik bir biçimde ideolojinin ne olduğunu ve ne olmadığını betimleyenin, ideolojinin üzerindeki cilayı kazıyanın Althusser olduğunun bilincindedirler. Bunu anlayabiliyorum, bu anlaşılabilir bir durumdur. Ancak, anlayamadığım bir nokta var. O da şu: İdeoloji üzerine konuşan ya da yazan kimselerin bir kısmı, nedense Althusser'in hemen ardından Gramsci'nin ideoloji konusundaki görüşlerine yer vermek gerektiğini düşünürler. Gerekliliğin de ötesinde, bunu bir zorunluluk olarak görürler. Sonuçta öyle bir izlenim yaratırlar ki, Gramsci'nin ideoloji konusundaki görüşlerinin geliştirilmiş biçimi olarak algılar Althusser'in ideoloji kuramını, her ikisinden de habersiz okur. Bu yazının asıl konusu bu olmamakla birlikte, bir tümceyle burada belirtilmesi gereken şudur: Konu salt ideoloji değil, ne olursa olsun, Gramsci-Althusser geleneği diye bir durum gerçekte yoktur; ikisi de farklı geleneklerin temsilcisidir. Farklı geleneklerin temsilcileri olduklarını söylerken, yanlış anlaşılmasın, ikisinden birinin marksizm dışı olduğunu söylemek istemiyorum; aksine, ikisini de devrimci marksist olarak görüyorum. Althusser'in yanında tavır almakla birlikte, Gramsci'yi elimin tersiyle bir kenara itebileceğimi aklımın ucundan bile geçiremiyorum. Yalnız, bu da, belirttiğim gibi, "Gramsci-Althusser geleneği" türünden yapay bir söyleme götürmüyor beni.

Yeni İnsan'ın altıncı sayısında okuduğumuz Ahmet Kerem Çebi'nin 'Catharsis' adlı yazısına getirmek istiyorum sözü. Hemen belirtmeliyim ki, Çebi'nin katharsis konusundaki belirlemesine aynen katılıyorum. Yani, ben de katharsisi Aristotelesçi estetiğin burjuvaziye "bağış" ı olarak görüyorum; bana göre de katharsis bugün bütün dünyada işçi sınıfını iktidar tutkusundan arındırmanın, sürüleştirmenin bir aracı olarak kullanılıyor. Bu nedenle, kathartik olan her şeye karşı amansız savaş, elbette boynumuzun borcu olarak önümüzde duruyor. Bu tamam, bu noktada kafamda herhangi bir çelişki yok. Ama, Çebi'ye, esasa ilişkin olmasa da, ayrıntıyla ilgili bir noktada katılmak mümkün değil. Söz konusu nokta, Çebi'nin Gramsci'ye karşı takındığı tavırla ilgili. Bu öyle bi tavır ki, bize Gramsci'yi elimizin tersiyle bir kenara itebileceğimize ilişkin bir söylemin dayatılmasına yol açıyor. Hele o "Gramsciseverler" sözüne ne demeli? Evet, Gramsci katharsis konusunda yanılmış, konuyla ilgili olarak Aristoteles'e karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirememiş, dahası Aristoteles'i yanlış da anlamış olabilir; ama bu, Gramsci'yi aforoz etmeye yol açacak bir söylemi beraberinde getirmez, daha doğrusu getirmemelidir. Ne yapmalı peki? Gramsci'nin katharsise, katharsisin taşıdığı anlamın tam tersi bir anlam yüklemesinin nedenini düşünmek gerekir. Doğru tavrın bu olduğunu düşünüyorum.

1926'da Mussolini Faşisti, "bir beynin çalışmasını durdurmak" amacıyla, Gramsci'yi hapse attırır. Aynı yıl içerisinde Brecht'in Marksist Ekonomi alanında ciddi bir biçimde çalışmaya başladığını görüyoruz. Brecht bundan sonradır ki, geleneksel sanat kuramlarının temellerine yerleştirdiği dinamit fitillerini ateşlemeye başlar. Fitiller laboratuvarda üretilmiştir. Laboratuvar ise, o dönemdeki adıyla "epik tiyatro"nun ta kendisidir. Brecht'in elinde bir laboratuvar ve fitil üretme olanağı var. Bu laboratuvarda, uyarılma ile ayırdetme arasındaki ilişkiyi ve dolayısıyla da katharisisi gerçek anlamıyla bulgulamasından daha olağan ne olabilir? Gerçi, onun bulguladığı bu durum, bilim tarafından ancak 1950'li yıllarda "teleffuz" edilmeye başlanır; olsun, sözkonusu olan, devrimci marksist bir sanat kuramcısıdır, bırakalım da bilim onu çeyrek yüzyıllık bir arayla arkadan izlesin. Bana göre bu da oldukça olağan bir durum. Peki, Gramsci'nin elinde ne var? Sansürlü bir hapishane ortamı. Bunu, Çebi'nin de en az benim kadar iyi bildiğini sezebiliyorum. O halde, sormak gerekiyor: Gramsci, o dönemde, öyle bir ortamda, neyi laboratuvar yapsın ve katharsisi gerçek anlamıyla nasıl bulgulasın? Ayrıca, belirtmem gerekiyor, Gramsci'yi anlayabilmek için ille de hapiste yatmak gerekmiyor.

Devrimci marksistlerin devrimci marksistlere anlayışla yaklaşması gerekliliğine, bugün her günkünden daha fazla gereksinim var. Bu, belki yanlış, ama 'yanlış'ın kendisi de yanlıştır bazen.

KÜBA DOSTLARI'NDAN

DUYURU

Küba halkı ile dayanışmak üzere her yıl düzenlenen Jose Martı Baricadaları (Gönüllü Çalışma Kampları) için başvurular haziran ayı başında yapılacaktır. İletişim kurmak veya ayrıntılı bilgi edinmek isteyenler aşağıdaki telefonları arayabilirler.

2432112 Bilgesu Erenus (İstanbul)

4258172 Ertuğrul Cerrahoğlu (Ankara)

4259378 Nejdet Kanbir (Ankara)

EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ 2

Thomas R. Flynn
Foucault ve Postmodern Politikalar
Hüsamettin Çetinkaya
Baskının Modernizasyonu: Hoşgörü
Akif Kurtuluş
Rapp'tan Sosyalist Gerçekçilik'e
Filiz Ergin
ütopik tirad
Yılmaz Öztürk
biri var ,sakar

ALMAN MUZ CUMHURİYETİ

Nurettin Kurtuluş

HAZIRLANIYOR

YANLIŞLANABİLİRLİĞİN YANLIŞLIĞI

Mehtap Özkul

"Ruhi Su'nun Soyu Sopu ya da Yalçın Küçük'ün Bilim Dışı Bilimselliği" Bu başlık İnsancıl Dergisi'nin Nisan 1992 sayısında yeraldı. Yeni İnsan'ın ilk sayısında çıkan Yalçın Küçük'ün "Ruhi Su Ermeni mi?" yazısındaki "Türklerde büyük ses olmaz" görüşüne karşı yazılmış. Başlıktan da anlaşılabileceği gibi Mustafa Sercan bu yazıyı bilimsel araştırma düzleminde görmediğini söylüyor. Neden? "Bilimsel araştırmanın öncüllerinden birini "sorun" oluşturur, ortada sorun yoksa, araştırılacak birşey de yoktur. Yalçın Küçük bir önyargısından hareketle ve bu önyargısını doğrulayacak kanıtlara dayandırarak bilimselliğin dışına çıkmıştır."

Yeni İnsan'da yeralan yazıların eleştirilmesi bizleri mutlu eder. Yeni ve doğru, ancak düşünen eleştiren, bunu dillendiren insanla ortaya çıkar. Bugün Türkiye'de her türlü eleştiri kapısı kapanmıştır. Herkesin herşeyi beğendiği bir Türkiye'de yaşanıyor. İnsancıl'da yayınlanan cevap yazısı bizlere Türkiye'de eleştiren, düşünen beyinlerin olduğunu yolunda bir işaret verdi. Sevindik. Ancak, Mustafa Sercan, okuyucuya "insaf" dedirtiyor. Açıkçası "Büyük lokma ye, büyük söz söyleme." "Bildiğin kadarıyla konuş." sözleri, Mustafa Sercan'ın üniversite doçentliğine çok uygun düşüyor. Atasözlerinin her zaman için geçerli olmadığı doğrudur. Politika - eylem ve sanatta "yeni insan"ı yaratma hedefini önümüze koyduğumuz -ki Mustafa Sercan'ın bizimle bu düşünceyi paylaştığını düşünmek istiyoruz- bir dönemde her şeyi özelleştirme salgını yaşanırken, basının, sanatın devletleştirilmeye çalışıldığı bir süreçte yanılsamalar kaçınılmazdır. "Bildiği kadarıyla konuşma," kısır, gelişmelere kapalı, cesur olmayan hastalıklı bir bedenin yapısıdır. Bugün ihtiyacımız olan; korkan, ürken, bildiği kadarını bile söyleyemeyen beyinler değildir. "Bugün Türkiye'de yeni insanı ararken yapılması gereken, hep olmayacak soruları ya da hipotezleri ortaya koyabilmektir." [1]

Mustafa Sercan eleştirilerini en gerici bilim felsefecilerinden Karl Popper'ın bilimsel yöntemiyle temellendirmiş. Bugün bilim felsefesinde mahkum edilen, gericiliğiyle bilinen Karl Popper'ı, öyle anlaşılıyor ki, Sercan bilmiyor. Yeri gelmişken bir atasözü de bizden: "Bilmemek ayıp değil, öğrenmemek ayıp." Öğretmen misyonunu biz burada üstlenebiliriz.

Popper, toplumsal devrimlerin "gelenekleri tümüyle yok ettiği" yanılgısından yola çıkar, yeniyi eskiden tümüyle kopmuş olarak ele alır. Popper'ın toplumsal devrimlere bakışı şudur: "Bazı kimseler en büyük arzularının ortaklığın iyice silinip süpürülmesi, bir 'tabula rasa' yaratılarak onun üzerine yepyeni bir toplum sisteminin kurulması olduğunu söylüyorlar. Geleneği yıktıkları anda onunla birlikte uygarlığın da yitirildiğini görürlerse şaşırmamalıdırlar. İnsanlığın Adem ve Havva ile başladığı noktaya geri gittiği ya da kutsal kitap dilini daha az kullanırsak, hayvanlara dönüldüğünü göreceklerdir.[2] "Popper bu "hayvan" diliyle bilim yaptığını sanmaktadır. Viyanalı Karl Popper'le bu "hayvan" dilini iyi kullanması ve bilim felsefesine yaptığı katkılardan dolayı İngiltere'de "sir" unvanı da verilmiştir. Bu da çağımızda bilimsellikten yoksun "bilim"in nasıl baştacı edildiğinin bir örneğidir.

Popper'ın bilim feslefesi, deneysel bilimlerde tümevarım yöntemine karşı çıkıyor. Popper'a göre bilimsel doğru, "Bilimsel bilginin olasılık düzeyinde bile hiç bir zaman doğrulanamamasına karşın, eleştirel olarak yanlışlanabileceği iddiasıdır. Yeni bilgi tümevarımcı ya da olasılıkçı bir çıkarım değil, kişilerin düş gücüyle ortaya attıkları birtakım tasarılar, hipotezlerdir. Fakat bu hipotezler veya varsayımlar çürütülmeye ve eleştirilmeye açıktır, bunun için ortaya atılmışlardır. Önemli olan bir kuramın ne zaman doğrulanabildiği değil, hangi koşullarda ve ne zaman yanlışlanmış, çürütülmüş sayılabileceğidir.[3] "Karşı örneksiz, eleştirisiz bilim olmaz. Ancak karşı örneklerin işlevi konusunda Popper'dan ayrılmak gerekiyor. Bilimde olumlu gözlemler bir kanıtlama için yeterli sayılmıyor. Olumsuzuna da bakmak gerekiyor. Ancak bu şekilde bilimsel bilgiye ulaşılır. Bilim, kişilerin yalnızca düşgücü ile ortaya attıkları, olgulara dayanmayan tasarılar, hipotezler yığını değildir. Yanılışlama, karşıt örnekler koyma bir amaç haline geldi mi, "septisizme" oradan da Karl Popper'da olduğu gibi "agnostizme" gidiliyor. Bilim eğer bilinmeyenlerin bilinebilir kılma çabası ise, Popper'ci yöntemle bilimsel bilgiye ulaşmak mümkün görünmüyor.

Popper'ın bilimsel yöntemiyle "Ruhi Su Ermeni mi?" yazısının ne derece sağlıklı inceleneceği ortadadır. Mustafa Sercan, "Bir bulgu ya da düşüncenin bilimsel akışta yeralıp almadığı, sorulan soruyla ilgilidir. Soru doğru olmalıdır." diyor. Yöntem olarak Popper'ı seçen kişinin, soru ne kadar doğru olursa olsun, doğru cevabı bulamayacağı, aklının duracağı kesindir.

Ruhi Su'nun milliyetine ilişkin soruna gelince, M. Sercan soruyor: "Yalçın Küçük kurgusunu gerçeklikte sınıyor mu? Hayır. O yalnızca önyargısını destekleyeceğini düşündüğü veriler topluyor" diyor. Yeni İnsan'daki yazıyı Sercan dikkatli okumuş olsaydı, Y. Küçük'ün bu konuda araştırma yaptığını anlardı. Ama hayır, yapılan araştırma görmezlikten geliniyor ve Küçük'ün "önyargısını destekleyecek veriler" olarak görülüyor. Doç. M. Sercan'a soruyorum: Kendisi Ruhi Su'nun kökeni konusunda şimdiye kadar bir araştırma yapmış mı? Eğer yapmışsa, bunun sonucunda ne bulmuş? Yok eğer yapmamışsa, kendisinin o çok benimsediği Popper'ın yanlışlanabilirlik ilkesine aykırı düşmüyor mu? Hacimli güzel sesten ne anlıyorsunuz? Her şarkı, türkü söyleyen, "sanatçıyım" diyerek ortaya çıkan sanatçılarımızın (!) sesleri güzel ve hacimli mi? Sercan'ın örnek olarak verdiği Ali Ekber Çiçek vb.'nin sesleri bu sorularak verecek yanıtlar doğrultusunda, Türklükleri araştırılarak bir sonuca varılmış mıdır? Bütün bunları yapmadan sümüklü böcek türünden koku çıkartarak, ayılar türünden homurdanarak tartışmaya kalkmak, üzüm yemekten çok bağcıyı dövmenin kendisi olmuyor mu?

Poppercı bilim yöntemiyle YÖK üniversitelerinin bilimselliği içinde kalan Doç. M. Sercan, Yalçın Küçük'ü bilime çağırıyor. Bilimselliği olmayan bir yöntemde inat edip, bu yöntem bilimsel diye sunuluyorsa, bilim dışında kalma tercihimizi kullanıyoruz. Poppercı görüşle bakıldığında, bizim "bilim" dışında olduğumuz zaten bir gerçektir, bunun tam tersi, kendimizden şüphe etmemizi gerektirir. Doğru yolda olduğumuzu Mustafa Sercan gibilerine bakarak anlıyoruz (!)

1) Yalçın Küçük, Ruhi Su Ermeni mi?, Yeni İnsan Dergisi, Sayı 1.
2) Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, Düşünürler Bölümü, cilt II, s. 157
3) Thomas S. Kuhn, Bilimsel Devrimlerin Yapısı, Çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayıncılık, 1991, İst. s.20

İNSANCIL TARTIŞMA

Y. K

Ruhi Su'nun Ermeni olabileceği konusunda yazdıklarımın tartışması devam ediyor. Tartışmanın içeriğinden daha çok yöntemi ve düzeyi üzerinde bu çok kısa notu yazıyorum.

Bir: İnsancıl'da çok bilgiç bir yazar, bana ders verirken, Popper'den sözediyor. Çok yazık; Popper, bir gericidir. Bilim felsefesindeki yeri agnostizmdir. Bilimsel bilginin olmayacağını savunuyor.

İki: Bütün bilim felsefesi ya da yöntem kitapları, faşist Milton Friedman'ın temel görüşünün Popper'den kaynaklandığından kuşku duymuyorlar.

Üç: Birinci sömesterlerde, doktora düzeyinde, bilim felsefesi dersi veriyorum. Bu tür bilgiç yazıcılar gelebilirler. Popper'ı, agnostizmi, öğrenirler.

Dört: Yine de Popper kullanılabilir. Ancak Popper'ın kitaplarının bir bölümü Türkçe'ye çevrildi; bu bilgiç eleştirmen, bunların hiçbirisini okumamış, Popper hakkında yazılan bir makaleye dayanarak bana "ders" vermeyi deniyor. Çok yazık! Pek saygısız bir durum. Önce Popper'ı okumalıdır. Türkçesi var; Popper'ı kendisi okumalıdır ve varsa bir görüş, buradan almalıdır.

Beş: İstatistik yöntem vardır. Güvenilir gözlemlerle bir ilişkiyi ortaya çıkarır. İstatistik yöntem, nedeni ortaya koymaz; sadece bir ilişkiyi ortaya çıkarır.

Aybaşlarında sarhoşluk artıyorsa, maaş alma ile sarhoşluk ve memurluk ile içki tüketimi arasında bir ilişki var, demektir. Neden? Bu ayrı bir düşünme sorunudur.

Çinliler bulunur, boyları ölçülür ve hepsi normalden kısa ise, Çinliler'in boylarının kısa olduğu yazılır. Neden? Bunun için ayrı bir araştırma ve düşünme gerekir. Zenciler bulunur, sesleri ölçülür ve çoğunlukla sesleri güzelse, bir yeni ilişki kurulur.

Türkiye'de müzik değeri yüksek sesleri olduğundan hiç kuşku duyulmayan, Nilüfer, Cem Karaca, İbrahim Tatlıses, Türk değillerse, bir ilişkiyi aramak için neden var, demektir. Türkiye'de hiçbir müzik değeri olmayan seslerin, Timur Selçuk ya da Zülfü Livaneli'nin Türk oldukları kesinse, bu, böyle bir ilişkiyi araştırmak için ayrıca bir nedendir.

Altı: Kemikleşmiş kafaları değiştirmek gerekir. Eğer, bütün ansiklopediler, Ruhi Su'nun doğum yılı ve yerini, ayrı ayrı veriyorsa, bunun üzerinde durmak gerekir.

Soru sormaktan korkan kafalar koparılmalıdır.

Yedi: Ruhi Su'nun Ermeni olup olmaması hiç önemli değildir. Eğer Ermeni ise hem Türkleştirilme süreci ve hem de bunun saklanması çok önemlidir.

Sekiz: Bu bilgiç eleştirmen, bana, bu soruyu, Ruhi Su Ailesi'ne sormadığım için de görev veriyor. Saygısızlığın böylesi pek hoş; peki bu bilgiç eleştirmenin kendisi neden sormuyor ve beni "yalancı" çıkartan bir demeç alıp basmıyor?

Dokuz: Bu bir kibar uyarmadır. Çünkü İnsancıl, bir insan felsefesine sahip olmamakla birlikte, insanın ezildiği bir zamanda, insana sahip çıkıyor ve insan olmanın onurunu vurguluyor. Önemli buluyorum. Yaşamasını istiyorum. Ayrıca yayın yönetmeninin, zaman zaman abartmalı bulunsa bile, estetik değerleri yüksek tutan, çalışmayı ön plana çıkaran, edebiyatın bir boş zaman uğraşı olmadığının altını çizen yaklaşımını beğeniyorum.

On: Dostça yazıyorum. Derslerime bekliyorum.

ŞİİR - DRAMA ATÖLYESİNDEN...

Gökhan Aktemur

Sanat içeriğinde, bir şeyler üretmek, bunu kollektif bir yaratıya dönüştürmek; bağımsız ve yaratıcı olmaktan, birçok şeyi reddetmekten geçiyor.

Biz Sürüleşmeyi Reddediyoruz.

Her canlının bir dili var ve o dilden konuşuyor. İnsan hariç; dünyada hiçbir canlıya, konuşacağı dil zorla öğretilmiyor. Bunu reddediyor: Şiir dilinde konuşmak ve drama ile bunu, sanatsal olarak yaşamak istiyoruz. Bu öğeleri birleştirip, yaşadıklarımızı bu iki dilden aktarmaya çalışıyoruz.

"Kahrolsun...." ya da "Yaşasın...."larla değil, belki küçük ama keskin, yoğunluklu ve derin sözcüklerle, hem öğrenerek hem öğreterek, imgelerimizi kullanıyoruz.

"Devrimci Tiyatro" vb. gibi kalıp ve tanımlamalarla değil "Yaşamın ve yaşanılan her anın dramını yapmaya çalışıyoruz. Sanatı (şiiri, tiyatroyu, dramı vb) yaşamın her alanından ortaya çıkarmayı; yaşamın ve insanın olduğu her alana taşırmayı düşünüyoruz.

Medya tarafından çekilen resmimizi kapatıyor, kendi resmimizin, ayrı bir boyutunu çizmeye başlıyoruz.

Aynaya bakmadan söyleyin: Siz, -resminizin gerçekten 'kendiniz'- olduğuna mı inanıyorsunuz? Eğer şüphe duyuyor ve bir "keşfe çıkmaya" cesaret edemiyorsanız, birazdan ne yapacağınız üzerine bir tahmin yürütmek istiyorum:

Odanızdan çıkıp televizyonu açıyorsunuz:

18:18 **YALAN RÜZGARI**
20:30 **HABERLER**
Reklamlar
21:30 **ÇARKIFELEK**
20:50 **TELE MÜZİK**
- (Michael Jackson)
00:10 **PLAYBOY NIGHT SHOW**
ve **Kapanış....**

Televizyonunuzu kapatıp, tekrar düşünün. Resminize bakın ve imgelerinizi harekete geçirin.

Keşfe çıkmayı düşünüyorsanız:

Pazartesi 19:00 — 21:00
Şiir — Drama Atölyesi Çalışması

Merkezi bu bölge olarak alıyor:

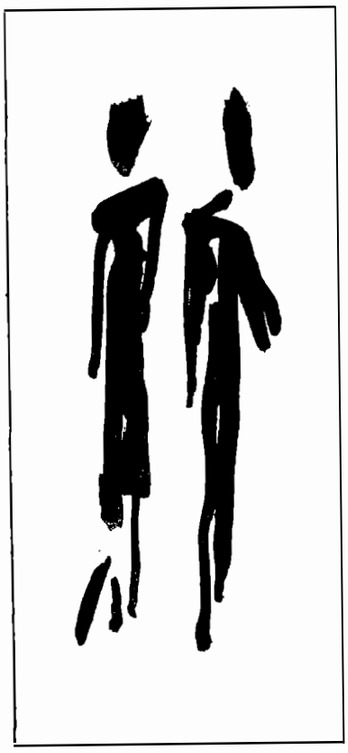
Önce, dünyaya yem atıp, sonra üzerimize çekmeyi istiyoruz.

Gelecek Program:
YENİ İNSAN SOKAKLARDA...

PEK YAKINDA

ATÖLYEMİZDE!...

'BANA' MERHABA



Yaşamadığım bir zamandı. "AN" takvimine göre "Soru İşaretiydi" günlerden.
Mekanımdaki belirsizliğin bir boyutunda kendimle tanıştım.
"Ben"i ve benim gibileri, hiç beklemiyordum. Oysa hepimiz davetliydik.
Kapımı çektim, içeri girdim.
Ben oradayken, -karşımda oturan "ben"den başka kimse yoktu.
Yirmi yıldır 'birlikteyiz', ilk kez bu kadar yakındık. "O" beni iyi tanıyor, bense her geçen gün "O"nun bir yeni özelliğini daha bulurken, bir başka yetisini kaybediyordum. Adı "Ben" olan kişi biraz anlattı:
Yeni bir kitaba başlamış. Şiir yazıyor; eskisine göre daha iyi. Sabahları güneşe kalkıyor, simitçilerle şakalaşıyor. Sabah 5'te, meydan tepeden tırnağa erkek -sövüyor. Sonra bir şarkıyla, vitrindeki tüm mankenleri uyandırıyor. Gecelik ve jartierleri üzerlerindeyken, camın önünde hepsi sanki "onu" bekliyor. "Ona" göre tümü kum saati gibi duruyor ve gazoz kapağı gibi konuşuyor. Onlara yakın olmamasının nedeni açacak sıkıntısından değil bence. -Aramızda kalsın, galiba birisini rihter ölçeğinde SEVİYO
Öteki ben'in durumu kritik. Hızla kilo kaybediyor ve sakal biriktiriyor. Tam bir yıldır, bir türlü beğendiremediği bu dergilerin "muhacir hammal"lığını yapıyor...
Medya ile savaş hızla sürerken son "çatışma"yı kendim üstleniyorum ve "KÖŞE"ye sıkıştırdığım bir "yazar"la annesi tarafından 'akraba' oluyorum.
Parmak izim ve imzalarım türlü masalarda gezindikten sonra, bu atölyeye çırak olarak giriyorum. Ustam bu işi iyi biliyor. Eski ve derin dostum Erkan'la henüz tanışıyoruz.
Hüznü; bardaklara doldurup "üzülür müyüm" kuşkusuyla içiyoruz.
Çorap kokusuna ve sonu gelmeyen ruloları çözmeye razıyım.
Yaşamadığımız zamanlara ekleyecek dakikamız yok.
HADİ GELİN!..
Önce selam gönderip, sonra buluşmaya koşuyoruz.
HADİ GELİN!..
Milad, yakınımızda çırpınıyor ve bekleyeceğe benzemiyor.

DRAMANIN İÇERDİĞİ KİMİ KAVRAMLARA DİLBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

Ahmet Kerem Çebi

Bir etkinliğin daha iyi anlaşılabilmesinin yolu, o etkinlik içerisinde başgösteren durumlara ilişkin kimi kavramların köken bakımından ayrıntılı bir biçimde irdelenmesinden geçer. Böyle bir irdeleme, dilbilimsel yaklaşımın kendisidir.

Drama etkinliği içerisinde başgösteren durumlara ilişkin kimi başlıca kavramlar; eylem, edim, oyun, iletişim, etkileşim olarak sıralanabilir. Burada bu beş kavram, dilbilimsel açıdan irdelenmeye çalışılmıştır. Başka bir deyişle, bu yazı, sözkonusu beş kavramın dilbilimsel açıdan ele alınmasıyla sınırlıdır.

EYLEM (Action)

Eylem sözcüğünün kökü, "et" köküyle büyük ölçüde özdeşlik gösteren "ey"dir. Bu kökün anlamsal içeriği oldukça geniştir. Yapmak, becermek, başarmak anlamlarının yanı sıra, yerleşmek, konmak, durmak; ayrıca, alıştırmak, geliştirmek, yetiştirmek, kayırmak vb anlamları da içermektedir. Günümüzdeki kullanımı, daha çok, ilk üç anlamla ilişkilidir. Yani, sözcük bir bakıma anlam daralmasına uğramıştır.

Eylem sözcüğünün köküne ulanan "-le" yapım eki, Türkçede oldukça işlek bir ektir. Genellikle ad soylu sözcüklere ulanarak onları eylemleştirir. Sözgelimi, özdeş olabilen iki sözcükten, doğrudan ve kendi başına eylem anlamı veren "et" köküne değil de "ey" köküne ulanması, bunun bir göstergesidir.

Eylem sözcüğünün sonundaki "-(i)m" yapım eki ise, "-le" ekiyle eylemleştirilen sözcüğü ada dönüştürmüştür. Sözcük, bu son şekliyle, yapılan işin, devinmenin adı olmuştur.

Sözcük türü olan eylem (verb) ile, yapılan işin, devinmenin adı olan eylem (action), Türkçede tek bir sözcükle karşılanmaktadır. Bu ise, "action" içermeyen "verb"lerin de "action" içeriyormuş gibi değerlendirilmesine yol açmaktadır. Bu noktaya özellikle dikkat edildiğinde, eylem (action) sözcüğünün anlamı, karışıklığa yol açmayacak bir biçimde, yapılan işi, devinmeyi anlatmaktadır.

EDİM (Act)

Edim sözcüğünün kökü, doğrudan ve kendi başına eylem anlamı veren "et" sözcüğüdür. İçerik olarak, "ey" kökünün kapsadığı anlamlardan başka, özellikle, işlemek, üretmek, yaklaşmak, birleştirmek, eklenmek vb. anlamları da kapsamaktadır. Bugün anlam daralmasına pek uğramamış gibi gözükmekle birlikte, eylemi ada dönüştüren "-im" yapım ekini aldığında, "edim" olduğunda, bir ölçüde, birleştirmek, eklenmek gibi anlamlarla kenetlenmesi sözkonusu olmaktadır. Bu yönüyle de "eylem"in daha amaçlı, bilinçli ve bitmiş diye dile getirebileceğimiz özgül bir biçimini anlatmaktadır.

Edim (act) kavramında amaç ve bilinç sözkonusu olması nedeniyle, "eylem"e oranla daha bir "zihinsellik" durumu da ön plana geçmektedir. Tıpkı, "davranış" sözcüğüne oranla "davranım" sözcüğünde kendini daha bir ön planda duyuran "zihinsellik" gibi...

Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'nun **Türkçe Sözlük**'ünde değil ama, Collins'ın hiç de onun kadar oylumlu olmayan **Essential English Dictionary** adlı yapıtında edim (act) kavramına ilişkin olarak pek yabana atılamayacak şu açıklamalara da yer verilmekte: "(...) If you **act**, or act a part, in a play or film, you have a part in it. (...) An **act** in a play, opera, or ballet is one of the main parts into which it is divided. An **act** in a show is a short perfomance which is one of several in the show. Eg.': ... comedy acts." Edim için yapılan bu kısa açıklamaları çağrıştırabilecek herhangi bir anlatıma aynı sözlüğün eylem (action) maddesinde yer verilmemiş. Buradan da hareketle, belirtilmesi gereken yargı şudur: Edim sözcüğü, eylem sözcüğüne oranla, dramaya çok daha içten "nüfuz" edebilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

OYUN (Play)

Oyun sözcüğünün kökü "oy"dur. "Oy"un ilk anlamı, "çukur açma"dır. Zamanla anlam genişlemesine uğrayan sözcük, çukurlaştırmak, kazmak, işlemek, süslemek anlamlarının yanı sıra, yanıltmak, önlemek, engellemek ve devinmek, kımıldamak, eğlenmek, düşünmek vb. türden anlamlar da yüklenmiştir. Drama ile yakından ilişkili olanlar; devinmek, kımıldamak, eğlenmek ve düşünmek'tir. İlk ikisi, dramanın daha çok bedensellikle ilgili yönüne; sonuncusu, imgesellik ve ussallıkla ilgili yönüne; üçüncüsü ise, bir bakıma her iki yöne de gönderme yapmaktadır.

Sözcük, "oy" köküne Türkçede işlekçe bir yapım eki olan "-in" gelerek ada dönüşmüştür. "-in" yapım ekiyle adlaşan "oyun"u İngilizcede "play"den başka karşılayan ikinci bir sözcük de "game"dir. Yalnız, dramayla içsel bakımdan ilişki içerisinde olan "game" değil, "play"dir. Bu nedenle, Collins'ın yukarıda adı geçen sözlüğünün "play" maddesinde bir dizi açıklama arasında şu açıklama ve örnekler de yer almakta: " (...) A **play** is a piece of writting which is performed in a theatre, on the radio, or on television. Eg. : Wesker has written four major plays since then... I saw the play o couple of years ago. If an actor **plays** or character in a play or film, he or she performs the part of that character. Eg. : Brutus was played by James Mason... I was asked to play in a revival of 'Ghosts.' " Ayrıca belirtmek gerekiyor, bizdeki gibi ilk anlamı "çukur açma" olmayan "play", dramayla bu içsel ilişkisi yanı sıra, "oyun" kadar geniş kapsamlıdır ve "game" kavramını kapsamı içerisine alabilmektedir.

İLETİŞİM (Communication)

İletişim sözcüğünün kökü "il"dir. "İl"; birleştirmek, eklemek, yaklaştırmak, bağlamak, saldırmak, bitiştirmek, başlamak, yönlendirmek, yönetmek, ulaştırmak, göndermek, bildirmek, açıklamak, anlatmak vb. anlamlar içeren bir köktür. Tıpkı "eylem"in kökü "ey" gibi bugün yapım eki almaksızın kendi başına kullanılmayan bu sözcük, "-et" yapım ekiyle kaynaşarak eylemleşmiştir. Buradaki "-et" ekini, kimi geçişli eylemleri ettirgen ve kimi geçişsiz eylemleri de oldurgan kılan "-(i) t" eki ile karıştırmamak gerekir. Sözkonusu edilen "-et" eki, addan eylem türeten bir ektir. Sözgelimi, "gözet(mek)" sözcüğündeki "-et" gibi...

"İlet(mek)" eylem sözcüğü, sırasıyla, "-iş" yapım ekini alarak "iletiş" biçiminde ad, "-im" yapım ekini alarak yine ad olmuştur. Bu sözcükte, sözcüğün anlamsal boyutunu ortaya koyabilmek ve herhangi bir karışıklığa yol açmayı önlemek amacıyla, "-im" yapım eki üzerinde kısaca durmak gerekiyor. Mastar yapan dışındaki "-iş", eylemlerde işteşliği sağlayan bir ektir. İşteş bir eylem, aynı anda birden fazla özne tarafından birlikte ve/veya karşılıklı olarak gerçekleştirilen eylemdir. Öyleyse, iletişim sözcüğündeki "-iş", sözcüğe işteşlik anlamı vermekte midir? Yapılan tanımı ölçüt alarak buna bakmak gerekiyor. Sözgelişi, "Kaçış (mak)" ve "dövüş(mek)" eylemlerini alalım. Birincisi, aynı anda birden fazla özne tarafından birlikte gerçekleştirilen bir eylem; ikincisi ise, aynı anda birden fazla özne tarafından birlikte ve karşılıklı gerçekleştirilen bir eylemdir. "İletiş" sözcüğünde bu iki eylemdeki durumlardan herhangi biri söz konusu mudur? Hayır, değildir. Kaldı ki, yukarıda da belirtildiği gibi, sözcük, bu biçimiyle, eylem değil, addır. Sonuç olarak, bu sözcükteki "-iş", herhangi bir içeriğin bir kişiden bir başkasına ulaştırılmasını anlatmayı içeren mastar görevli destek bir yapım ekidir. Çünkü, "-iş"i kaldırıp "iletim" dediğimizde (ki diyemiyoruz), içeriğin birinden bir başkasına ulaştırılmasını veren anlam ortadan kalkmaktadır. Görüldüğü gibi, "-iş" burada işteşlik eki değil; ama, mastar görevli, destek niteliğinde zorunlu ve gerekli bir yapım ekidir.

İletişim sözcüğünün bu çözümlenişinden hareketle, varılması gereken yargı şu olmalıdır: İletişim, "ileti'nin gönderilmesini içeren bir süreçtir; bu sürecin işlemesi, iletinin yanı sıra verici ve alıcıyı gerektirir. Verici iletiyi göndermekle yükümlüdür. Alıcının böyle bir yükümlülüğü yoktur. İleti ona gönderilir, o bunu tam alır ya da eksik veya yanlış alır; burası iletişim süreci açısından o denli önem taşımaz, taşımamalıdır. Alıcının iletiyi tam alıp almamasının ve dönütü (feedback) içeren bir tepkisinin önem taşıması durumunda, iletişim sözcüğü yerini başka kavramlara bırakmak zorunda kalır. Bu kavramlardan en ileri noktada bulunanı etkileşimdir. Etkileşim kavramını çözümlemeye geçmeden önce, burada kişinin kendi kendisiyle iletişim kurup kuramayacağına, iletişim kavramına kavramın taşıyamayacağı anlamlar yükleyen bir yaklaşımı tartışmaya açma açısından, bir iki tümceyle de olsa kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Diyelim ki verici de alıcı da kişinin kendisi. Kişi kendi kendine neyi iletecektir, "gaip"ten gelen (!) bir iletiyi mi? Eğer bir şeyleri duyumsama, algılama, kavrama söz konusuysa, bunlar kendi kavramlarıyla karşılıklarını bulan süreçler. Hangisine kişinin kendi kendisiyle iletişimi denilebilir?

Drama etkinliğinde kişiler ya da gruplar arasındaki ilişkinin tek yönlü bir süreç olmaktan çıkıp alıcının da vericiye dönüşmesi durumunda, iletişimin yerine etkileşim alır.

ETKİLEŞİM (Interaction)

Etkileşim sözcüğünün kökü de "et"tir. "Et(mek)" eymek kökünün içerdiği anlamlar yukarıda verildi. Etkileşim sözcüğünde "et(mek)" eylem köküne sırasıyla şu yapım ekleri ulanmıştır: Eylem köklerinden ad türeten "-gi" eki, adları eyleme dönüştüren "-le" eki, özel durumlar dışında eylemleri işteş yapan "-(i)ş" eki ve sözcüğü adlaştıran "-im" eki.

Etkileşim sözcüğündeki "-gi" eki, sözcüğü kök anlamından bir hayli uzaklaştırarak ona yeni ve farklı bir anlam yüklemiş. "-le" ve "-im" eklerinin, sözcüğün türünü değiştirmenin dışında, sözcüğe yeni ve farklı bir anlam yüklediklerinden söz edemiyoruz. "-(i)ş" eki ise, iletişim sözcüğündeki mastar görevli destek yapım eki değil, eylemi işteş kılan yapım ekidir. "Etkileş(mek)" sözcüğünde aynı anda birden fazla öznenin "etkile(me)" eylemini birlikte ve karşılıklı olarak gerçekleştirmeleri söz konusudur.

Etkileşim sözcüğünün İngilizce karşılığının yapısı bir hayli farklı. "Action" sözcüğü, İngilizcenin yapısı gereği, "inter" önekini alarak "etkileşim"e dönüşmüş. Bu nedenle, ilk bakışta, "interaction" ile "etkileşim" birbirlerini tam karşılamıyormuş gibi gözüküyor. İngilizcedeki "act", "action" ve "interaction" kök bakımından birbirini izleyen sözcükler. Türkçedeki "edim", "eylem" ve "etkileşim" sözcüklerinin üçü birden sanki birbirini izlemiyormuş gibi. Oysa, yukarıda da belirtildiği üzre, "et" ile "ey" kökleri, büyük ölçüde özdeş köklerdir. Bu bakımdan, bunlar da birbirini izleyen sözcükler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir de yapı gereği, Türkçede içek ve önek bulunmayışının ve sözcüklerin yalnızca soneklerle türetilişinin böyle bir yanıltıcı izlenim uyandırmada payı büyük. Kısacası, ilk bakışta birbirini tam karşılamıyormuş gibi gözüken "interaction" ile "etkileşim" sözcükleri, dilbilim merceğiyle bakıldığında, gerçekte örtüşen sözcükler olarak yerli yerine oturmaktalar.

KAYNAKLAR

COLLINS / COBUILD, **Essential English Dictionary**, Collins Publishers, London 1988.

ÇEBİ, A. K. , **Türkçe Dilbilgisi,** Yayımlanmamış Ders Notları, Ank. 1986 - 1992.

EYUBOĞLU, İ. Z. , **Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü,** Sosyal Yayınlar, İst. 1988.

Türkçe Kökler Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İst. 1989.

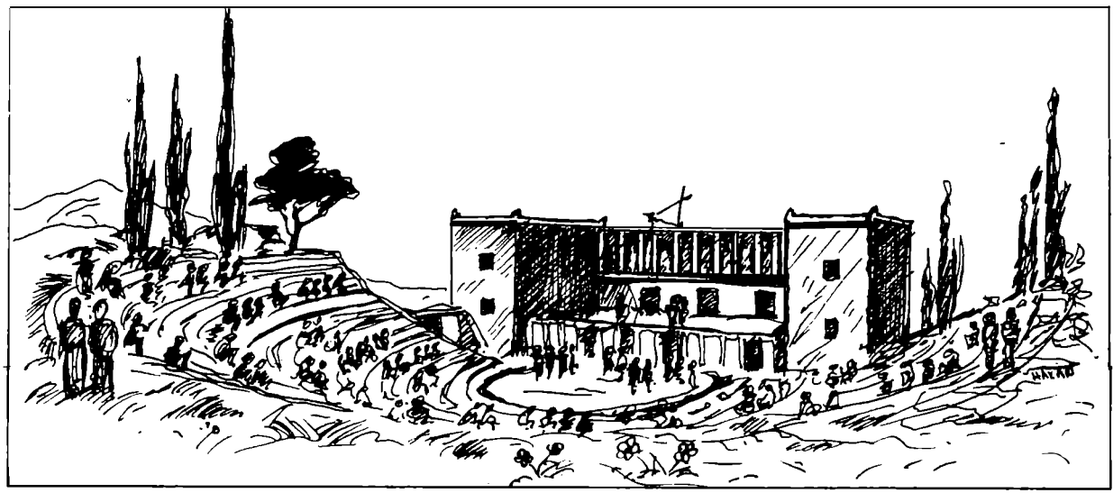
GENCAN, T. N. , **Dilbilgisi,** Türk Dil Kurumu Yayınları, İst. 1975.

SOKAKTAKİ TİYATRO /I

TİYATRONUN ÖZÜNDEKİ YAŞAMSALLIK

Semih Çelenk

Bugün, tiyatro sanatının kaynağına ilişkin en çok kabul gören görüş, tiyatronun ilkellerin kutsal doğa törenlerinden (Ritüel) doğup geliştiğidir. Tiyatro sanatının kaynağı araştırılırken ortaya konan üç temel ölçüt ise Taklit, Eylem ve Topluca Katılım öğeleridir. Bu üç temel ögenin kutsal doğa törenlerinden de önce ilkel insanın avı elde etme ve bunu topluluğa aktarma eylemler bütününde de görülür. "Avcı avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür. Hayvanın hareketlerini "taklit" ederek yakınına gider, avını öldürürdü. Sonra, köyüne döner, nasıl avlandığını ötekilere anlatarak bir hareketler düzenine girerdi: bu "eylem"di. Avcı ya da avcılar, dans, ezgi ve hareketle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen el çırparak bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek, avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi: Bu da "topluca katılım"dır.(1) Asıl tiyatral eylemi geliştiren ise kutsal doğa törenlerine ve özellikle Yeniden Doğma törenlerine geçildiğinde, tiyatral eylem artık yavaş yavaş oluşmaya başlanmıştır. Bu aşamadaki yansımalar belli bir bütünlüğe ulaşmıştır. Başka bir deyişle bu yansımalar içinde ne kadar doğaçlama özellikler barındırsalar da, önceden tasarlandığı ve yinelenerek belli bir yapı oluşturduğu için, bunların giderek bilinçli bir tiyatral eylem olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatral eylem, bu yeniden doğuş törenlerinde çatışma, maske ve rol oynama ile bütünlendiğinde ve kendi düşünsel boyutunu yaratmaya başladığında tiyatro sanatının çekirdeğini oluşturabilmiştir. Özellikle 'Ölüm ile Yaşam', 'Eski ile Yeni', bu törenlerde çatışmanın iki kutbunu oluştururlar. Eski olan kovulur, yeni olan ise çağrılır. "Eski" diye nitelenen kimi zaman bir yönetici, kimi zaman ölüm, kimi zaman ise topluluğun üzerinde dolaşan kötülük bulutlarıdır.



Tiyatral eylemin ikinci önemli gelişim aşaması ise Dionysos tapkısı yapan Gizli Cemiyetler içindedir. George Thomson'a göre bu Gizli Cemiyetler'in birincil işlevi mistik yan ise, ikinci önemli işlevi de dramatiktir. Öyle ki, Gizli Cemiyet çöküşe geçtiğinde bile en kalıcı, en dayanıklı yanı olarak dramatik işlevi kalır. Mistikler toplumu, oyunları gizli iç anlamını yitirmiş, fakat hala nasılsa yaşamı yenileyen bir giz özelliğini bir dereceye kadar koruyan bir aktörler loncası haline gelmiştir. (2) Tiyatro sanatının tragedyadan önceki kilometre taşı olarak kabullenilen ve hızla evrimleşmesinin başlangıcı sayabileceğimiz "Dithyrambos Koral Ezgisi" de, Dionysos adına gizli cemiyetlerce gerçekleştirilen törenlerden ortaya çıkmıştır.

Tanrılar Pantheonu'nda Dionysos, en büyük tanrı olmamasına karşın, halk arasındaki yaygınlığı, O'nun adının birçok yerde Zeus ile birlikte anılmasını sağlamaktadır. İnanışa göre, Dionysos ekin tanrısıydı; ekinlerin yeşerip boy vermesi, doğanın tüm coşkunluğu O'na maledilirdi. Dionysos doğanın bu coşkunluğunun, delişmenliğini temsilen aynı zamanda şarap tanrısıydı da. Dionysos adına söylenen mitosa göre tanrı Zeus ile Semele'den doğdu. Semele O'nu doğururken öldü. Zeus ise Dionysos'u baldırında saklayarak O'na yeniden can verdi. Bu yüzden de, daha sonra adına söylenen ezgilerin adı olan 'Dithyrambos' (İki kez doğan) olarak adlandırıldı. Dionysos adına söylenen Dithyrambos koral ezgisinin kökeni ise "Dionizyak Thiasos" olarak adlandırılar, gizli bir büyü cemiyetince, adına yapılan törenlerdir. "Dionizyak Thiasos (...) bir erkek rahibin önderliğinde kadınlardan oluşuyordu. O'nun erginlemeden gelen töreni üç öge içeriyordu - Cümbüşlerle açık kırsal alanlara çıkış, bir kurbanın parçalanıp yendiği bir kurban kesme ve utkulu geriye dönüş. Bu dinsel tören Dionysos'un acısının miti olarak yansıtılıyordu." (3) Dionysos'un acısının mitleştirildiği Dionzyak Thiasos törenlerinden Dithyrambos koral ezgisine geçişin ise kolay olmadığını görüyoruz. Dithyrambos koral ezgisi Dionysos tapkısının yaygınlaşmasıyla ilintilidir. Dionysos tapkısının gelişmesi de tıpkı Dionysos'un ortaya çıkması gibi politik bir gereklilikten doğmuştur. Tüccar sınıfı ve soylular arasındaki iktidar savaşında; tüccarlar soyluların toplum üzerindeki egemenliğini kırmak için onların denetiminde bulunan Zeus ve Apollon törenlerine karşı, "...halka daha yakın ve halkın sevdiği bir inanç kaynağı buldular; bu Dionysos'tu..." (4) Tüccar tiranlar ellerine geçirdikleri bu avantajı en etkin biçimde kullanmaya yönelddiler. "Thiasos gizli bir cemiyetti, dolayısıyla töreni de ancak gize erginlenmiş olanların anlayabileceği bir gizdi. Buna göre, bu tören sözcüğün tam anlamıyla bir drama olunca, yani erginlenmiş olanın, erginlenmemiş olanlar karşısında oynadığı bir yansılama töreni haline gelince, bir yorumcuya gereksinme ortaya çıktı." (5) Yapılan tiyatral eylem olabildiğince çok kişiyle paylaşılmalıydı. Tiyatral eylemin kendini tiyatro sanatına dönüştürmesinin önemli dönemeçlerinden biri de, eylemin kendi içine kapanık birşey olmaktan çıkıp, başkalarına sunulan, paylaşılan birşey haline gelmesidir. Belli bir aşamada ise Dithyrambos ile cümbüş şarkısı ya da daha sonraki haliyle alay ilahisi "Gezici" özelliğini terkedip, bir altar çevresinde sabitleşir. Nasıl bakılırsa bakılsın artık, burası bir oyun yeri ya da sahnedir. İkinci önemli bir özellik ise, Dithyrambos yöneticisinin (Exarchon) alay altarın çevresinde durduğunda, koro ile karşılıklı bir konuşma içine girmesidir. Bu da Konuşma Düzeni'nin (Diyalog) bir başlangıcıdır.

Süreç içinde, Mitos'un egemenliğinde gelişen tiyatroya giderek Epos'un (Destan) egemen olmaya başladığını görürüz. Tanrı-Kahraman'dan İnsan- Kahraman'a geçilir. Tiyatro sanatının giderek, rasyonelleşme ve durağanlaşma süreci ise, Roma döneminde yaşanır.

Egemenler, tiyatrodan iki işlev beklemektedirler: Eğlendirmek ve Eğitmek. Yaşamın her alanında kurumlardan ve yapılardan bire bir pratik yararlar bekleyen Roma Düşüncesi'nin tiyatroya yüklediği görev de budur. Burada önemli bir nokta daha var. Tiyatro yapmak, artık toplumsal yaşantı ve işbölümü içerisinde bir yeralmaktadır. Artık, tiyatro herkesin uğraşacağı bir sanat değildir. Bir yanda tiyatroyu icra edenler öte yanda ise seyredenler vardır.

Tüm karanlığa karşın, Ortaçağ'da tiyatrodaki durağan etkinin yeniden kaybolduğunu, tiyatronun yeniden yaşam-

sallığına kavuştuğunu gözleriz. Başta tiyatroya karşı çok katı bir tutum gösteren kilise, zaman içinde Mimus oyuncularının halk arasındaki etkinliğini kıramadığını anlayınca, kendi de tiyatro sanatına başvurarak kendini anlatmayı denemiştir. Ortaçağ Dinsel Tiyatrosu, tiyatro sanatının gelişimi adına, özellikle yeni biçimler bulmada ve oynayan seyreden ilişkisini yeniden tarif etmede oldukça önemlidir. Dinsel Tiyatro'nun izleği herkesçe paylaşılan bir öyküdür. Bu öykü, herkes için kutsaldır; herkesçe kutsaldır. Oynayan ile Seyreden yeniden bütünleşmiştir. Çünkü izlek ve coşku herkes tarafından paylaşılmaktadır.

"Yeniden Doğuş"a (Renaissance) gelindiğinde ise, Tiyatro'nun yaşamsallıktan ve o büyülü Mitos'tan yeniden koptuğunu görürüz. Artık, bireyin kendi sınırlarını sorgulaması, tutkularını gerçekleştirme olanağı araması tiyatronun konularıdır. Yeniden Doğuş'un ölüp, sonradan yeniden doğmuş bu "müteşşebbis ruhlu" bireyi, 17. Yüzyıl'da ise kendini ölçülü ve akılcı bireye bırakır. Klasikleri yeniden keşfeden 17. Yüzyıl ise, tiyatronun özünü oluşturan Mitos olgusunu akılla yargılamış ve mahkum etmiştir.

18. Yüzyıl Burjuvazi'nin yaşama ve tiyatro sanatına iyiden iyiye egemen olmaya başladığı çağdır. Politik ve toplumsal değişikliklerin bire bir yansımasını gözlediğimiz tiyatro sanatı bu çağda egemenlerin zevkine hizmet eden ve kendini onların yaşam biçimlerine isteklerine göre düzenleyen bir sanat olmuştur.

Tiyatro sanatı başlangıçta bulunduğu noktadan çok uzaktadır. "İnsan"a yönelen tiyatro sanatı "İnsan"a yabancılaşmıştır. Onsekizinci yüzyıldan başlayarak, tiyatronun üretim ilişkileri içinde metalaşması durumu, onu bir "Seyir sanatı" haline getirmiştir. "Tiyatro Oyunu" metasını üreten tiyatro sanatçısı - belki de sürüp giden yaşantıdan kopuk olarak - oyununu, tüketmeye gelen izleyiciye sunar. Seyircinin kim olduğu, paylaşılan bu eylemin anlamı ise hiç önemli değildir. Tiyatral eylemin toplumla içiçeliğinde Mitos odağının oluşturduğu Üretim + Üretim = Paylaşım dizgesi yerini Üretim - Tüketim = Boşalım dizgesine bırakmıştır.

Yirminci Yüzyıl'da da bu yabancılaşmının Konvansiyonel Tiyatro'ya egemen olduğunu görürüz. Buna karşın bu çağda, gerek karşı gerçekçi eğilimler içinden gerekse toplumsal yapıya başkaldıran ve "Yeni"nin peşinde koşan akımlar ve yönelişler içinden bu durağanlaşmaya tepkiler gelişir. Bu tepkilerin en temel özelliği, "Tiyatro sanatının yeniden o devingen ruhuna kavuşturulması"dır.

DİPNOTLAR

1. Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi, 1.Cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 18
2. George Thomson, Aiskhylos ve Atina, Çev. : Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul 1990, s. 130.
3. a. g. e. s. 229
4. Nutku, s. 29.
5. Thomson, s. 215.

Gelecek Sayıda:
Törensel Tiyatro: Ivanov, Fuch, Behrens, Nietzshe.

Çiğdem kollektifi

Gökhan Cengizhan
Turgut Ünal

uyanıyorum kuşlar hesap soruyor
üstündeki bu çiğdem kokusu ne

ben yüzüme suda bakamam
kuşların kanadındaki çiğdem benim aynam

rüzgarsın çimenleri usulca öpen
dallardaki kımıltı anlatıyor

kılıcımın demiri artık kör
çiğdemin pası nefreti solduruyor
bu yüzden bugün yeryüzünde kimse ölmeyebilir

bir erdem olmalı insan yanın
asfaltta akarken direnenlerin o çiğdem kanı

çiğdem baharda açar politiktir

makina soruyor emekçiye: yüzün hala uykulu
sabah üzerinden gitmemiş, tenin çiğdem kokuyor
sen bu sevdadan önce hiç şarkı söylemiş miydin

deniz sabahları kımıldamaz
çiğdem her yanını okşasın

senin yüzünü bir devletin sikkesinde gördüm
uçurtmalara dair ve kıyıda idi

bir teravih sonrası kadınlar saçlarını açıp kocalarını bekliyor
ben seni yürüyorum dudaklarından bayır aşağı

adı çiğdem
geceye sıcak bir nehir gibi akan

sınıfsız bir ilkokul önlüğüydüm
güzelim türkçeden sopa yedim de
aşktan hiçbir zaman sınıfta kalmadım

buluzun ve bahar kırmızı
meme uçları terledikçe çiğdem açar

ben sözcüklerimi bir çiçek tarlasına bıraktım
makus kaderimi bir çiğdem yazacak

o çiğdem seni seviyorum der kaktüse

ben annemi kırlara götürürüm
o, bir mayısı bahar bayramı sanıyor
haydi serçeler toplanın
insanların bugün türkü söylemesi yasak
kanatlarımızda kızıl marşlar yakacağız

ey dilber etimi sana hapsettim
bana aşkı, alfabeyi ve terktemeyi öğret

kayalar gibi yerinde ve yalnızım
bir de yanıbaşımda çiğdemler büyümese

1 Mayıs 1989

KISA FİLM: HARAMİLERE KARŞI EN GÜÇLÜ SİLAH...

Tarkan Kaynar

Türkiye'de sanat yapıtının oluşum sürecindeki etkilenmeler ve bu süreç sonucu yaratılan üründen yansıyan etkiler, o sanat yapıtının yaratım sürecindeki ekonomik rahatlığın belirleyiciliği yanında, içerik anlamında güçlü ve kalıcı olmasının baş şartı yapıtın paylaşımıdır.

Artık Türkiye'de bu paylaşımın kısa film adına gerçekleştirilmesi, hepimiz adına bir tür görev niteliği taşımakta. 1988'den bu yana kısa filmi bünyesinde barındırarak gerçekleşen Ankara Film Festivali bu paylaşımın ortaya çıkması adına üzerinde taşıdığı önemli sorumluluğu sürdürmeye devam ediyor. Bunun dışında artık bir tür ekonomik anlamda örgütlenme ihtiyacının da ortaya çıktığı 1990'lı yıllarda kısa filmin yeni ürünlerine açılan bir alan hala yok. Dahası, kısa filmin gösterim sahasının ticari olmaması da onun bir günahı gibi.

Kısa film artık oluşum koşulları nedeniyle amatör sayamayacağımız, fakat taşıdığı misyon nedeniyle kapitalist anlamda bir profesyonellik amacı gütmeyen bir daldır. Yaratıcılarındaki duygusal güç, taşıdıkları düşünsel ve fikirsel tavır, kısa filmin sanat dalları arasında militan bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. Kısa filmciler sinemanın kamikazeleri olarak bilinirler. Türkiye'de de kısa film yapanlar, bu oluşumun ilk örneklerini ortaya koyduklarında da bu militan tavırla kendilerini göstermişlerdi. Kısa film, şiir ile taşıdığı ortak biçimi, bunun yanı sıra sinemanın bir dalı olarak karşı karşıya kaldığı yapımsal sorun ve buna karşı gösterdiği fedakar ama etkili tavrı ile 60'lı yıllardan itibaren Türkiye'deki toplumsal muhalefetin güçlü yapısı içerisinde yerini almıştı. Yaygın olan 8-16 mm sinema filmi ölçülerinde çeşitli örnekler ortaya koyuldu. Bu arada devrimci sinemanın ülkemizdeki güçlü bir silahı olarak yeni oluşumlara öncülük etti. Yaratılan ürünler arasında Atun Yares'in "Çirkin Ares'i ve Mutlu Parkan'ın 66'sını bu dönem örnekleri arasında gösterebiliriz. *

Bugün kısa film, video biçimiyle karşımıza çıkmış olsa da, taşıdığı ilerici ve öncü misyonu kaybetmedi. Edemezdi de. Çünkü kısa film, sanat ürünü olarak hala en etkili dallardan biri olan sinemanın çekirdek yapısıydı. Bunun yanısıra yaşadığı ekonomik sorunlar kısa filmcileri zaten her dönem için birer kamikaze haline getirdi. Son dönem örneklerine de baktığımızda estetik anlamda büyük aşamalar kaydeden kısa filmin, videonun anlatım olanaklarını da kullanarak aynı amaç doğrultusunda ilerlemekte olduğunu görürüz. Bir video film örneği olan "Yaşasın Çocuklar" (Yön: Yücel Ünlü) içeriğinde devrimci mücadele içerisinden bize kalan bazı mirasların hatırlatmalarını yapma görevini üzerinde taşıyor. **

Toplumsal mücadeleye olan direkt katkısının yanısıra, yitirilen insani, kültürel ve tarihi değerleri ayakta tutma görevini de eksik etmediğini farkediyoruz kısa filmin. Milyarlar yatırılan uzun metrajlı filmlerdeki estetik bozuklukların, fikirsel çarpıklıkların bir ton örneğine rastladığımız bugünlerde, Arjantin cuntasının ayakları altında ezilen Norma'yı bize soran Nur Akalın'ın son dönem kısa filmciler arasında ses getiren bir yapısı olduğu da farkedilmekte. Nur Akalın'ın "Norma Nasıl", "Sonsuz" ve "Buradan Uzağa" gibi çalışmaların estetik anlamda bize verdiği tad, filmlerindeki içeriği de güçlü kılıyor. Zaten, Akalın, "Biz bu işi yapılabildiği için değil, yapmak istediğimiz için yapıyoruz" diyerek bu savaştan kopmamaya kararlı olduğunu da gösteriyor bizlere.

Kültürel mirasları korumanın da devrimci bir sorumluluk olduğu bir karmaşa dönemindeyiz. İnsani ilişkilerdeki düzensizlikler ve çarpıklıklar, yaşadığımız mekanların da birer birer yok olup gitmesine neden oluyor. İşte bu noktada "Tarlabaş Tarlabaşı" diyerek seslenen Hilmi Etikan karşımıza çıkıyor. Sinemanın Türkiye'deki öncüsü olarak tanınan Fuat Uzkınay'ın "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı"nı belgelemesi örneğinde olduğu gibi (gerçi bu filmin şimdilerde gerçeklik ölçüleri tartışılmaya başlandı) önemli bir belgelemeyi gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz Etikan'ın. Kısa filmcilerin belgesel anlamda da önemli birer kaynak oldukları gerçeği de ortaya çıkıyor burada.

Sinemanın asıl amacı, yaşamı, estetik anlamda belgelemektir. Sinemanın görsel anlamda kalıcı bir niteliğe sahip olması, mekanların ve kişilerin olduğu kadar, duyguların ve fikirlerin de yaşanan bir niteliğe bürünmesini sağlıyor. Kısa film üzerine uzun yazılar yazılabilir. Taner Akvardar bir söyleşisinde "Martılara ekmek atmamış adam, kısa film yapmasın" demişti. Onun (-1)ini de aynı düşünce içerisinde beğenmiştik. Kısa film üzerine söylenen sözler de bitmez. Ataol Behramoğlu'nun bir şiirinden esinlenen Korkut Akın da "Kısa Film dışarı uzatılmış en çiçekli daldır" diyor.

Çiçekli dalların martıları arasından süzülüp gelen bu yürekli sanatın en güzel tarifini Ertekin Akpınar'dan alarak yazımı bitiriyorum:

"Bir sokak çocuğunun anayasası..."
KISA FİLM DEDİ Kİ...

"Kısa metraj film üreticisi sanatçılarla bu dalı hobby olarak benimsemiş amatörlerin desteklenmesini ayrı ayrı düşünmek gerekir"

Avni Özgürel
1991 Kültür Bakanlığı
Sinemaya Yardım Komisyonu Bakanlık Temsilcisi

"Uzun filmle anlatılamayacak binlerce konu var. İşte bu konuların alanı kısa filmdir"

M. Tali Öngören

"Kısa filmciler, iddialı sonuçlara giden yolun alçak gönüllü denemelerden geçtiğini sanki unutuyorlar"

Rekin Teksoy

"Normalde sokakta bağıramayacağınız şeyleri kısa film aracılığıyla ifade edersiniz"

Ümit Ünal

"Bir genç kız flört etmeye başladığı delikanlıyı her görüşünde nasıl bir an yüreği ağzına gelmiş gibi bir heyecana kapılıyorsa -tabii delikanlı için de geçerli bu- kısa metrajlı film sözünü her duyduğumda benim de öyle yüreğim ağzıma geliyor"

Meral Babacan

"Aklıma şöyle bir soru geliyor. Yoksa Türk sinemasının genç soluklara ihtiyacı yok mu?"

Levent Onan

"Ne zaman ki filmler üç kuruşa mal olur, o zaman özgür sinemadan söz edebiliriz"

Cesare Zavattini

"Kısa Film dışarı uzatılmış en çiçekli daldır"
(Ataol Behramoğlu'ndan esinlenerek- Korkut Akın)

"Kısa filmin gücünü uzun filme karşı ortaya koymak ve sizden daha güçlüyüz diyebilmek gerekir"

Engin Ayça

"Ya aşk, ya ölüm"

Mehmet Eryılmaz

"Ben (tamamen kendi hesabıma) kısa film yapmanın, uzun metrajdan geçerek daha olgunlukla ve belli bir göz ve set disiplininden sonra yapılabileceğine inanıyorum"

Mahinur Ergun

"Kısa film sinemanın fideliğidir"

Onat Kutlar

"Geçen yıl su tasarrufuyla ilgili bir kısa film yapılmıştı. Biz onu ücretsiz yayınladık. Ama onun bir gerekçesi vardı. İstanbul'da su sıkıntısı yaşanıyordu..."

Hikmet Dikmen / Beyoğlu Emek Sineması Müdürü

"Biz bu işi yapılabildiği için değil, yapmak istediğimiz için yapıyoruz"

Nur Akalın

"Kısa film, bir özgürlük ve karşı çıkıştır..."

Yücel Ünlü

---

* Underground sinemada ilk ortaya çıkış döneminde tam bir kadro sistemi ile çalışmış, sokaklarda ve dar mekanlarda taşınabilir, pratik 8mm projeksiyonları ile adeta bir "korsan" gösteri niteliğinde etkinliklerini s r-di'rmüşlerdir. Kısa filmin de ortaya çıkışı bu anlamda bir başkaldırı özelliği taşır.

** Üçünücü Ankara Film Festivali, Seçiciler Kurulu Özel Ödülünü alan "Yaşasın Çocuklar", aynı yıl Karşıyaka Belediyesi'nin düzenlediği "İnsan Hakları" konulu video kısa film yarışmasında da Birincilik ödülüne layık görülmüştü.

TÜRK SİNEMASI NASIL KURTULUR?

Refik Güney

Türk sineması nasıl kurtulur? Kurtarılabilir mi? Kurtarılmalı mı? Kimler neden ve nasıl kurtarmak istiyor? Türk tiyatrosu, müziği, yazını, resmi değil de neden özellikle Türk Sineması kurtulmalı? Sinema dışındaki sanatlar kurtarılmış mıdır yoksa kurtarılmasından umut mu kesilmiştir?

Sinema sanatı 20. yy.'ın sanatıdır. Tüketim toplumunun olgunlaşmaya başladığı ve sermaye birikiminin yeni yatırım alanları aramakta olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Kitlesel tüketilmesi ve kitleler üzerinde etkili bir işlev kazanması kısa zamanda onu popüler duruma getirmiştir. Türk Sineması'nın toplumsal koşulları, sorunları, geçmişi, geleceği irdelendiğinde genel sorunların tekrar gündeme gelmesi kaçınılmazdır.

Film, en yalın tanımıyla, film alıcısı ile ham film üzerine kaydedilmiş görüntülerin bir dizi teknik işlem görerek film göstericisi aracılığı ile beyaz perde üzerine yansıtılmış durumudur. Yirminci yüzyılın başlarında ilk film örneklerini yapan insanlar bu kadar kitleleri etkileyebilen bir teknolojik gelişmenin tam anlamıyla farkında değillerdi. Bu çıkış noktasına bağlı olarak başlangıçta hiçbir biçimde sanatsal kaygı taşımadılar. Sinema teknolojisi diğer teknolojik araştırmalardan farklı gelişmedi. Yeni yatırım alanları arayan sermaye sahipleri için sinema iyi bir olanak doğurdu. Bugün Türk sineması üzerine yapılan tartışmalar da bu gelişim içinde değerlendirildiği zaman daha sağlıklı saptamalar elde etmek mümkündür. Sinemaya yapılan yatırımla diğer üretim alanlarına yapılan yatırım arasında ekonomik anlamda hiçbir fark yoktur. Üstelik bugün bir filmin maliyetinin milyarlarla ifade edilmesi de bu alana ait yatırımlanın büyük yatırımlar olduğu gerçeğini gösterir. Türk Sinemasına yatırım yapan yerli sermayedar yoktur. Sinemanın Türkiye'ye gelişini de meraklı burjuvaların bir hobisi olarak görmek gerekiyor. Sinemaya yapılan yatırım uzun süreçli ve sağlam bir alt yapıyla örgütlendiği zaman sonuçlar vermektedir. Yurtdışı dağıtım ağı ve teknik, estetik rekabet gücü olarak Türk Sineması'nı hiçbir şekilde Avrupa Sineması ya da Holywood Sineması'yla kıyaslamak mümkün değildir. Bırakın Türk Sineması'nı, Avrupa Sineması bile Hollywood'un geniş dağıtım kanallı film şirketleriyle başedemez durumdadır.

Türk kapitalistleri gelişim sürecine bağlı olarak kısa sürede çok kazanmayı hedefledikleri için ucuz işgücü, düşük risk, örgütlenmiş bir talep olan alanlara "çok haklı" olarak sıcak bakmışlardır. Sinema bu anlamda hiç de çekici gelmemiştir. Bugünkü Türk Sineması da altyapısız, çalışanlarının hiçbir güvencesinin olmadığı, sinema salonu bulamayan filmleriyle süpermarketler zinciri yanındaki "mahalle bakkalı" durumuna düşmüştür. - Macaristan'da film stüdyolarının "film fabrikaları" olarak adlandırıldığını, çalışanları ve üretim akışı olarak diğer fabrikalardan hiçbir farkı olmadığını da burada belirtmekte yarar var.

Türk Sineması'na yatırım yapmaya bu kadar soğuk bakan sermayenin yanında, devletin de bu alanla ilgili hiçbir iyileştirici girişimi olmamıştır. Geçen yıllarda hükümetin "Türk Sineması'nı kurtarma operasyonu" çerçevesinde Kültür Bakanlığı'nca yapılan üç milyar liralık yardımın (Bu yardımın yapıldığı filmler, yardım için oluşturulan komisyonun -komisyonda bulunanlar da dahil olmak üzere- kimlere yardım yaptığı, yardım yapılan filmlerle ne gibi aşamalar kaydedildiği o günlerde basında uzunca tartışılmıştı.) Türk Sinemasına ne kadar katkısı olduğu şimdi çok net biçimde görünmektedir. Burada bir yanlış anlamaya meydan vermemek gerekiyor: Devlet sinemaya göstermesi gereken ilgiyi çok geç kalarak göstermiştir. — TV'nin gelişmesiyle sinemanın tüm dünyada krizin yaşandığı bir dönemde —. Yanlışlık, sinemaya yapılan yardımda değil, yardımın yanlış zamanda, yanlış yerlerde, yanlış biçimde kullanılmasında. Türk Sineması için yapılan yardım yine aynı hükümetin "dara düşen işadamlarına yardım" bir başka deyişle "İşadamlarını kurtarma operasyonu" olmaktan öteye gidememiştir.

Sinema salonlarımız yerli film gösteremiyor. Durum çok açık, sinema ile ilgili pazarın egemenliği Hollywood kaynaklı dağıtım şirketlerinin elindedir. Bu şirketler film listeleri çıkarmaktadır. Bu listeler yalnızca Türkiye için değil dünyanın değişik ülkeleri için ortak çıkarılmaktadır. Listede bulunan filmler "süper prodüksiyonlu" "iş filmleridir." Türk filmlerinin özellikle teknik olarak bu listelere girme şansı yoktur. Film dağıtım şirketleri listelerinden film alan sinema salonlarından listeleri dışında film göstermemek gibi bir yaptırım getirmektedirler. Bu koşullarda sinema salonu sahipleri de "çok haklı" olarak tercihlerini iyi iş yapan Hollywood filmlerinden yana kullanmaktadırlar. Türk Sineması'nın yılda üretilen film sayısı olarak bugün yirmiyi bile bulamadığı bir dönemi yaşadığını belirtmek gerekiyor.

Hollywood dağıtım tekelini aşarak izleyiciye ulaşma şansını ancak belli kentlerde yapılan toplu gösterim ve film festivalleri aracılığı ile bulabilen bir sinema var artık. İstanbul'da yapılan "Uluslararası İstanbul Film Festivali" Ankara'da "Ankara Film Şenliği" ve "İzmir Sinema Günleri" bu etkinliklerin en önemlileri olarak görülebilir. Televizyon aracılığı ile kuşatılmış seyircinin, çok sınırlı sayıdaki izleyicisinin bu tür etkinlikleri izleme olanağına sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle "Ankara Film Şenliği" kapsamında yeralan Kısa Film etkinlikleri ile Türk kısa filmciliğine olan katkıları ile önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

Türk Sineması'nın bugünkü durumu çok net bir şekilde ortadayken, prodüksiyonunun tamamı, kadrosu (yönetmen, görüntü yönetmeni, kameraman vs) yabancı olmasına rağmen üstelik hiçbir teknik işlemin Türkiye'de yapılmaması ortadayken salt öyküsü Türkiye'de geçiyor, Türk oyuncular oynuyor diye; "Yabancı Film Oscar"ı alan "Umuda Yolculuk" adlı filmi Türk Sineması'nın bir başarı olarak göstermek traji-komik olmuyor mu? Basında ve televizyonda bu kadar sansasyon yaratmak Türk Sinemasına ne kadar katkı sağlıyor? O zaman yine öyküsü Türkiye'de geçen ve İngiliz Yönetmen Alain Parken'in "Gece Yarısı Ekspresi" adlı filmde Türk Sineması'nın bir başarısı olarak görmek gerekmiyor mu? Üstelik "Umuda Yolculuk" adlı filmden çok daha fazla izleyiciye ulaştığı gözönüne alınırsa... Türkiye'de yaşamın diğer alanlarında olduğu gibi sinemasal alanda da çifte standardı terketmek gerekmiyor mu?

Sinemayı kârlı yatırım alanı olarak görmeyen yerli yatırımcılar, henüz yasal olmamakla birlikte özel televizyon girişimlerine dört elle sarıldılar. Nasıl olsa yasallaşması kesin olan bir girişim, üstelik çok kârlı bir yatırım. Türk Sineması nasıl kurtulur tartışmaları devam etsin Türk Televizyonu kurtuluyor bile. Yasal olmadığı kesin olmamakla birlikte bazı özel televizyon kanalları yayınlarına devam ediyor. Üstelik vergiden muaf olarak. Demokrasi ve hukuk devleti tartışmaları yapıladursun, hukuksal boşlukların nasıl değerlendirebileceğini ve yasaların sermaye tarafından yapılması koşuluyla nasıl çiğnenebileceğini de öğrenmiş oluyoruz. Okuduğu kitap, dinlediği ya da söylediği müzik - şiir, yazdığı yazı gibi bir çok nedenle gözaltına alınan, işkence gören, hapis yatan insanlar varken ve bu insanlar en insanca haklarını kullanırken yasadışı olmakla suçlanıyorsa yasal olmayan televizyon kanalları neyin göstergesidir? Bugüne kadar görülen biçimiyle TRT ekranlarında önünde kitap, dergi vs ile görülen "Çok Gizli Örgüt" üyesi binlerce insanın yerine "Yasadışı çok gizli kitle iletişim örgütü haberlerini niçin göremiyoruz? Yoksa "Ananı belleyen kadı nere giden mahkemeye" mi demek düşüyor. Kısa süre içinde bu yasadışılığın süratle giderilmesi için TBMM'de komisyonlar oluşturuldu.

Bu suretle yakında Türk televizyonlarını kurtarma çalışmalarına tanık olmak olasıdır.

"Türk Sineması nasıl kurtulur" tartışmaları yapılsa da artık televizyon olgusu kitle iletişim alanındaki tartışmaların odak noktası olması kaçınılmaz görünüyor. Sinema ister istemez televizyona transfer olmak zorunda kalıyor.

Sinema dışındaki sanatlar kurtulsun ya da kurtulmasın zaten onlar için bir sorun gündeme gelemiyor. Sinema da onların yanında yerini almak zorunda.

Şimdi "Yaşasın televizyon."

Sinemamız kurtarılamadı.

Televizyonumuz kurtarılabilir mi?

Fotoğraf: Tarkan Keskin

BİR FOTOĞRAF / BİR OYUN

HIDIR'IN RÜYASI

Sebahat Aksoy

Sahne iki bölüme ayrılarak kullanılır. Sahnenin sol köşesinde iki tekerlekli tahta bir el arabası (normal el arabasının iki üç kat büyüklüğünde) bulunur. Fonda toptancı dükkanlarını yansıtan bir resim vardır. Sağ köşede ise düşsel bir sahne yaratılır.

KİŞİLER:

HIDIR: 40 - 50 yaşlarında.

ÜMMÜ: Hıdır'ın karısı, 40 yaşlarında.

DELİ: 30 yaşlarında bir erkek. Oyun boyunca ayakkabısızdır, sadece tek ayağında çorap bulunur.

Sahne aydınlığında Hıdır sahnenin sol köşesindedir. Üstünde eski bir gömlek, yamalı bir pantolon, ayaklarında ise lastik ayakkabılar vardır. Elleri ceplerinde ileri geri birkaç adım atar, durur.

HIDIR: Yok işte yok. Dinine yan... Tövbe, tövbe. (Sağ tarafa bakarak) Ne vardı yani, şu çuvalların birkaçını da benim arabaya yükletseniz ha! Olur mu? Olmaz. Bilmem kaç beygirli arabalar, yükledin mi kasasına topunu birden siler süpürür. Bize de Yarabbi şükür. Benim şu Hıdır beygirli araba da böyle boş kalır. (Bir iki adım atar aniden durur, sinirli bir tavırla sağ tarafa bakarak) Yüklet bakalım çuvallarını Rahmi Bey, yüklet. Daha dün bizim kondu gibiydi dükkanın. Şimdi büyük büyük toptancı oldun ha! Büyüyünce de bize ha sit... Tövbe, tövbe. (Kısa bir sessizlik) Of, of. Bekle dur. Biri çıkacak da "Hıdır emmi, yükle bakalım şunları" diyecek. (Arabasının içine oturur, karşıya bakar.) Tembel, uyuşuk herifler. Sabahtan akşama kadar oturun, çay için, gan gız konuşun. Sizin yaşınızdayken eşek gibi çalışırdım. Tuttuğum gibi arabanın kollarını yel gibi eserdim. (Kısa bir sessizlik, iç çeker.) Ulan bir yük bulsam yine aynı... (Esner, arabanın içine uzanır.) Ey yüce Allahım kimine yağdırırsın dünya nimetlerini, kimine de bir tekme. Tövbe de Hıdır. Allah bu! Deniyor kullarını, bu yalan dünyada. Tabii ya! Asıl önemli olan öbür dünya. Valla öbür dünyaya da böyle yüksüz gidecem. Ne hırsızlık ettim, ne de elin garlarına baktım. (Başını yukarıya çevirir.) Emme bu dünyada da azıcık bak azıcık da olsa şu kuluna niğmet yağdırsan. Tövbe! Yav şeytanlar konuşturuyor böyle. (Esner.) Yok yok şeytan meytan bir yana, hurda bile olsa motoru sağlam olduktan sonra bir kamyonet lazım. Ne lazımı şart! Valla da şart, billa da şart. Oturacan içine, elinde direksiyonu... (Fondan Deli'nin sesi duyulur. "Adana'nın Yolları Taştan" türküsünü söyler, sekerek sahneye girer. Çevresine bakınır, Hıdır'ı görünce bir iki adım geriye gider.) Gel Adanalı gel.

DELİ: (Türküsünü söylerken oturur) "Adana'nın yolları taştan. Adana'nın...

(ayağındaki çorabı çıkarıp diğer ayağına giyer) yolları taştan."

HIDIR: (Aynı ezgiyle) "Amman Adanalı yandım Adanalı. "Yanmışsın ki hem de nasıl. Yazık be sana! Halin benden de kötü. Bekle Adanalı fazla değil, yakında ben de başlarım bu türküye, beraber gezeriz.

DELİ: "Adana'nın yolları taştan. Adana'nın yolları taştan..."

HIDIR: Sen mahpusta yedin kafayı, aha ben de, ben de... (Düşünür) Ohooo nelerden yemiycem ki say say bitmez. (Deli sekerek sahneden çıkar. Hıdır esner, gözlerini kapatır uykulu bir sesle) Adana'nın yolları taştan. Adana'nın yol... (Uyuyakalır.)

Sol bölümdeki ışık yavaş yavaş azalırken, sağ köşede düşsel bir ortam sağlamak amacıyla kırmızı vb ışıkla aydınlatılır. Sahne aydınlandığında Deli'nin üstünde şık bir takım elbise vardır. Ayağındaki çorabın birini çıkarıp diğer ayağına giyer. Türkünün sadece "Sen çıkardın beni beni baştan" dizesini söyler. Sahneye Ümmü girer.

ÜMMÜ: Hıdır, Hıdır!

DELİ: Sen çıkardın beni baştan..

ÜMMÜ: Sus ayol. Deli n'olcek...

DELİ: (Sekerek) Sen çıkardın beni beni baştan...

ÜMMÜ: Hıdır, Hıdır! (Hıdır elinde direksiyonla "vın vın" sesleriyle sahneye girer.) Ayol nirde kaldın?

HIDIR: (Karısına dikkatle bakar.) Kız bu üstündekiler ne?

ÜMMÜ: Ne o beğenemedin mi?

HIDIR: Ne bilem bu elbiseler üstünde bir garip durmuş.

ÜMMÜ: Hıdır... Kızdırma beni. Sen şu Allahın delisine takım elbiseleri giydirip, ikide bir "pek yakıştı" diyon da ben akıllısına niye yakıştıramıyon.

HIDIR: Ne o kız, yoksam Adanalıyı da mı kıskanıyon.

ÜMMÜ: Aman hadi hadi aç şu arabanın kapağını,

HIDIR: Kapı denir ona.

DELİ: Sen çıkardın beni beni baştan.

HIDIR: Aferin lan Adanalı. Sonunda devamını da öğrendin ha!

ÜMMÜ: Hadi Hıdır! Kapısını aç da gireyim.

HIDIR: Niye sen açmıyon?

ÜMMÜ: Bir kadın arabaya binerken, irkek kapıyı açıp içeriye buyur eder.

HIDIR: Kız neler de öğrenmişsin sen öyle. Hadi hadi bin arabaya. (Ümmü, sanki kapı varmış gibi açar.) Dur kız! Yavaş ol kapıyı kırıcan.

(Hıdır ile Ümmü yanyana sahnede dolaşırlar.)

ÜMMÜ: Şu haline bak kızmaya başlıyom. Sana bir haller olmuş.

ÜMMÜ: Ne olmuş bana?

HIDIR: Ne bilem. Bir tuhaf olmuşsun.

ÜMMÜ: Aman sus artık. (Kısa bir sessizlik.) Hıdır, Hıdır'ım bırak şu kamyoneti de güzel bir araba al. Nasıl olsa paramız çok. Utanıyom valla yük arabasının önünde.

HIDIR: Utanıyor muş. Peh! Yok, ben bu arabayı satmam.

ÜMMÜ: Katır herif! Ne kadar geri kafalısın.

Deli sahneden sekerek çıkar. Fondan bir ses Hıdır'a seslenir. Hıdır dışında kimse bu sesi duymaz.

SES: Hıdır, Hıdır. Karın doğru söylüyor. Artık sana son model güzel bir otomobil yakışır. (Hıdır yanıt vermez.) Hıdır sana söylüyorum. Yeni bir otomobil al. Şu adını da değiştir artık sana hiç yakışmıyor.

HIDIR: Nesi varmış adımın. Hem otomobille ne iş yapacam, taksicilik mi?

SES: Hahhah ha! Oğlum arabanı değil, paranı işleteceksin paranı!

HIDIR: Para durduğu yerde işler mi be!

ÜMMÜ: Hıdır şurda dur. Anaa! Ne güzel elbiseler var.

HIDIR: Ha!

ÜMMÜ: Sana diyom Hıdır.

SES: Ohoo! Oturduğun yerden öyle güzel işletirsin ki.

ÜMMÜ: Hıdır hadi. Pek güzel elbiseler, vallahi almazsan çatlarım.

HIDIR: İşler mi?

SES: Hem de ne güzel işler. Kafanı çalıştır oğlum, kafanı!

ÜMMÜ: Dursana Hıdır!

HIDIR: Nasıl işler? Dursana Hıdır. Of yeter be! (Ümmü'ye) Ne diyon sen?

ÜMMÜ: Dur diyom sana.

SES: Beni dinle Hıdır. Artık güzel, güzel metreslerin de olur.

ÜMMÜ: Hıdır dursana.

HIDIR: (Fren yapar gibi aniden durur.) Güzel, güzel kadın... Of neler diyom ben ya. (Ümmü'ye) Durdum işte, ne var?

ÜMMÜ: Baksana şurda ne güzel elbiseler var.

HIDIR: Kız daha dün bir yığın almadık mı?

ÜMMÜ: (Arabadan iner gibi yapar, Hıdır'dan bir iki adım uzaklaşır.)

Olur mu Hıdır? Kapıcının karısı bilem benden güzel giyiniyor.

HIDIR: Ben anlamam, bin arabaya.

ÜMMÜ: Binmem.

HIDIR: Kız Ümmü ne oluyor sana. Sen hiç böyle değildin. (İç çeker) Binmezsen binme, ben de çeker giderim. (Ümmü isteksizce kapıyı açar gibi yapıp Hıdır'ın yanına gelir.)

SES: Hıdır, Hıdır. Bırak karını da beni dinle. (Sahneye Deli girer.)

DELİ: (Sekerek) Sen çıkardın beni beni baştan.

Hıdır'la Ümmü sahnede daha hızlı nerdeyse koşturarak dolaşırlar. Sekerek dolaşan Deli'yi görmezler, aniden çarpışırlar. Deli yere düşer, hareketsizdir. Hıdır çığlık atar Ümmü'de hiçbir tepki yoktur.

HIDIR: (Deli'ye eğilerek) Allahım, Allahım ben ne yaptım.

ÜMMÜ: Hıdır, Hıdır bırak onu kaçalım hadi! Zaten deliydi. Duymuyor musun Hıdır?

SES: Hıdır.

HIDIR: Ya öldüyse? Allahım ölmesin ne olur, ölmesin.

SES: Hıdır bırak onu çabuk kaç. Polis gelirse halin harap. Hem mahpusu boylarsın, hem de o canım ehliyetinden olursun.

ÜMMÜ: Çabuk bin arabaya kaçalım.

SES: Ne duruyorsun geri zekalı. Yakalanırsan ömrün boyunca araba süremezsin.

HIDIR: Süremez miyim? Mahpus, Adanalı, ya öldüyse... Ehliyetim...

SES: Çabuk, çabuk! Normal bir insan değildi ki deliydi o.

HIDIR: (Yerden direksiyonu alır, ikirciklidir.) Kız Ümmü arabaya alıp hastaneye yetiştirelim. Belki ölmemiştir.

SES: Aptallaşma Hıdır! Hastanede de polis var. Ne yapacaksın o zaman. Hadi kaç, kaçsana!

ÜMMÜ: Herşeyimizden oluruz Hıdır'ım. Hadi bin arabaya, bin kaçalım.

SES: Tutuklarlar seni hem de bir deli uğruna. Sonra karın, çocukların ne yapar? Ya araban onu hiç süremezsin. (Sahne yavaş yavaş kararır, siren sesleri, düdük sesleri duyulur.) Hıdır kaç kaç polisler geliyor. Çabuk olsana be adam.

Sahnenin sol bölümü yavaş yavaş aydınlanır. Hıdır eski giysileri ile tahta arabanın içindedir, alnında terler birikmiştir. Uykusunda ne söylediği anlaşılmaz bir şekilde bağırır. Aniden sıçrar, uyanır, oturur, çevresine irileşmiş gözleriyle bakınır, alnındaki teri siler. Telaşla yerinden kalkar, nefes nefesedir, çevresine bakınır.

HIDIR: Adanalı. (Bağırarak) Adanalı nerdesin, nerdesin lan? (Sahnede koşturarak) Adanalı çık ortaya. Yok işte yok. (Sağ köşeye doğru koşar) Nerdesin? (Hıdır karanlık bölümdedir görünmez) Adanalı Adanalı!!..

"Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü", "Sezuan'ın İyi İnsanı", "Kafkas Tebeşir Dairesi" Oyunlarındaki Yargı Sahneleri ve Brecht'in Kapitalist Sistem ile Bu Sistem İçindeki İnsanı Ele Alış Biçimi

BRECHT'İN ÜÇ OYUNUNDA YARGI

A. Can Özcan

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'nde kapitalizme yenilen insan

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü 1928-29 yıllarında Brecht'in özgün sanat anlayışına uygun bir opera olarak yazılmıştır. Yapıta konu olan hayali Mahagony kenti parayla sağlanan eğlence mekanı olarak, kapitalist sistemin sahneye taşınmış bir modelidir. Kentin varoluş nedeni olduğu kadar kentteki yaşamı belirleyen yegane olgu yine para/sermayedir.

Opera'nın başlangıcında üç kanun kaçağı (Moses, Willy ve Begbick) tarafından zengin kişileri tuzağa düşürmek amacıyla kurulur Mahagonny kenti. Eğlence aracı sermaye kızlar gelir, eğlence mekanları kurulur. Kanun kaçaklarının köşe dönme mantığı da sermaye kızlarının kendilerini satmalarının ardında yatan mantık da "para uygarlığının" gerekleri olarak daha başta kendini gösterir. Sonra paralı insanlar gelmeye başlar Mahagonny'e. Bunlar çalışmanın karşılığını para ile satın alınacak aşkta ve eğlencede aramaktadırlar. Gelenler arasında ağaçyarıcı Paul Ackermann da vardır. Sermaye kızlardan Jenny ile pazarlık sonucu birlikte olur. Bu aşamada kapitalizmin en doğal ve en insani ilişkileri bile bir meta ilişkisine dönüştürmesi gösterilir. Ancak bir süre sonra, para karşılığı sağlanan "rahat, huzur, viski ve kadın" Paul'ün canını sıkmaya başlar. Paranın insanın kendi varoluşunu gerçekleştirmek için uygun bir araç olmaması vurgulanır Paul'ün huzursuzluğunda. "Kafana göre Takıl Tavernası"nın önünde sıkıntılı sıkıntılı bıçağıyla oynayan Paul, kapitalist sistem içinde kendini gerçekleştirememenin sıkıntısını çeken çağdaş insanın bunalımlarını da yansıtmaktadır bir anlamda.

PAUL:
Tutmayın beni harcamayım sizi
İş yok burda!
İş yok burda!
Ah, sizin şu koca Mahagonny
Hiç kimseyi mutlu etmez
Hep rahat batıyor
Huzur batıyor
Herşey batıyor
Tutunacak dal bile"(*)

(*) Bertolt Brecht, **Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü** (çev. Aziz Çalışlar), Boyut, İstanbul 1988, s. 55

Burda önemli olan nokta kapitalizmin maddi yoksulluğa değil manevi yoksulluğa yol açtığı için yargılanıyor olmasıdır. Operanın devamında bir kasırganın Mahagonny üzerine gelmekte olduğu haberi insanlarda umutsuzluk ve dehşetle birlikte kentin yasaklarına karşı gelme dürtüsü de uyandırır. Kapitalist toplum düzenini geçersiz kılan doğanın düzenin gücü ve etkisi vurgulanır burada. Doğanın yasaları hertürlü yasanın önüne geçer bir anda. Paul de yasak olduğu halde fırtınanın yaklaştığı gece şarkı söyler. Paul'ün şarkı söylemesi daha sonraki yargılama sahnesinde Paul aleyhinde kullanılacak noktalardan biri olacaktır. Kapitalist toplum düzeni içinde parasını ödemek koşuluyla her türlü rezalete izin verilse de doğal olanın bu sistemle bağdaşmadığı vurgulanır böylece. Kasırga kente zarar vermeden geçer ve sonrasında Mahagonny'e tam bir sınırsız zevk düzeni hakim olur. Tıkınmak, sevişmek, şiddet ve kafa çekmek düzenidir bu. Doğanın sınırlı düzeni içinde denge unsuru olan bu olgular kapitalizmin ölçüsüz düzeni içinde yoz görüngüler olarak verilir. Paranın gücü ve elde edebileceklerinin sınırsızlığı içinde doğal dengeler de altüst olmaktadır. Paul Jenny ile sevişir, ancak bu da yargılamada aleyhinde kullanılacak ve Jenny'i iğfal etmekle suçlanacaktır. Çünkü parasını ödeyerek değil, doğal bir dürtüyle sevişmişlerdir ve kapitalizm buna izin vermez. Paul'ün manevi yoksulluğuna maddi yoksulluk da eklenir ki, bu kapitalist düzen içinde yokolmak demektir. İçtiği içkilerin paralarını ödeyemediği için tutuklanır ve mahkemeye çıkarılır.

Mahkemede yargıç pozisyonunda olanlar kurdukları düzenin kurbanını yargılayan asıl suçlular, yani kenti kuran kanun kaçaklarıdır. Mahkeme bir çadırda yapılmakta, ortam ve seyirciler bir sirk atmosferi oluşturmaktadır. Yerler paralıdır. Seyirciler ciklet çiğnemekte, gazete okumaktadırlar. Kapitalizmin adaleti bile paranın egemenliği yüzünden insana yabancılaşmış bir ortamda gerçekleşmektedir. Mahkemede önce tabancayla adam öldüren Tobby Higgins'in davası görülür. Yargıç Begbick, Savcı Moses, Avukat da Willy'dir. Dava aslında rüşvet üzerine yapılan bir pazarlıktan başka birşey olmayan bir biçimde görülür, ve sonuçta gerekli miktar parayı ödeyen katil beraat eder. ikinci dava Paul'ün davasıdır. Jenny ile para karşılığı değil doğal bir dürtüyle sevişmiştiği için onu iğfal etmekle, kasırga gecesi şarkı söylemekle, Joe ile Moses'in boks maçında arkadaşı Joe üzerine para koyarak onun ölümüne neden olmakla, ve en çok üç şişe viskinin parasını ödememekle suçlanır. Dostun dolaylı ölümüne neden olmaktan iki gün hapse, Jenny'i iğfal etmekten dört yıl hapse, şarkılardan on yıl hapse, ve ödemediği viski paralarından dolayı ölüme mahkum olur. Kente birlikte geldiği ve yakın dostu olan Heinrich'ten rüşvet için borç para istese de alamaz.

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'ndeki bu mahkeme sahnesi kapitalist düzen içinde yaşam hakkının bile maddi değerler karşılığı sağlandığı bir adalet düzeninin acıklı eleştirisidir. Paraya dayanan bir düzende parasızlık en büyük suç, para ise hem amaç hem de kurtuluştur. Adalet, kurulu düzenin gereklerine ve egemen olanın lehine işleyen bir mekanizmadır. Kapitalist düzenin adaleti eşitlik ilkesine değil, egemenlik ilkesine dayanır. Bu, Mahagonny kentinde kanun kaçaklarının egemenliğiyse kapitalist düzen içinde de zengin burjuva sınıfının egemenliğidir. Mahagonny kenti nasıl kapitalist sistemin vadettiklerinin bir modelini oluşturuyorsa, sonundaki mahkeme sahnesi de bu bozuk düzenin bozuk adaletinin göstergesidir. Paul'ün idam anındaki son sözleri bu kapitalist düzenin insana ödettiği bedelin çığlığıdır sanki:

PAUL: ...Satın aldığım saadet neymiş bilemedim, parayla satın alınan özgürlük meğer özgürlük değilmiş. Yedim doyurmadı, içtim susattı..."(**)

Sezuan'ın İyi İnsanı'nda Kötü Düzen Karşısında İyi İnsan

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'nde kapitalist düzenin insanın ahlaki yargıları üzerindeki çarpık etkisi gösterilir. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'nün yazılışından on yıl kadar sonra 1939/40 yıllarında yazılmıştır. Oyunun tümü kişiyi yozlaştıran bozuk bir toplum düzeni olarak kapitalizmin eleştirisidir. Yarı batılaşmış biri uzakdoğu başkenti olan Sezuan yoksulları, aşırı zenginleri, sokak kadınları, işsizleri ile bozuk bir sosyoekonomik düzenin sefalet atmosferini oluşturur.

İyi bir insan bulmak amacıyla dünyaya inen üç tanrı uzun bir arayıştan sonra kendilerini evde ağırlamayı kabul eden yosma Şen Te ile karşılaşırlar Sezuan'da. Şen Te'ye iyiliğinin karşılığı olarak bir tütüncü dük-

kanı açacak kadar para verseler de "hayır" demesini bir türlü beceremeyen Şen Te, yoksullara yardım edeceğim derken ne dükkanını işletebilir, ne de kendini ezdirmeden varolabilir. Bunun üzerin acımasız bir karekter özelliği gösteren amcaoğlu Şui Ta kılığına girmek zorunda kalır ki başkalarını ezerek, sömürerek kendi durumunu düzeltir. İyi, duygusal, yardımsever Şen Te ile kötü, acımasız, akıllı Şui Ta kapitalist düzenin yolaçtığı kişilik çatışmasını simgelerler. Bu düzen içinde sömüren kadar sömürülen ve yoksullaşan da iyi yanını yitirmektedir. Şen Te'nin aşık olduğu uçman da düzen kendisine varoluş fırsatı tanımadığı için kötü ve acımasız olmaktadır. Aç ve çaresiz Sezuan halkı da ahlaksal açıdan olumlu bir tablo çizmez oyun boyunca hırsızlık, dolandırıcılık yaparlar, kendilerine iyiliği dokunan Şen Te'ye bile kötülükler ederler. Bu kötüler arasında Şen Te'nin aşık olduğu uçman Yan Şun da vardır. Oyun kişileri arasındaki ilişkilerde çıkar ilişkileri her türlü duygusal ya da ahlaksal ilişkinin üstündedir.

Brecht oyun kişilerini ele alırken sonradan Galile'de mükemmelleştireceği diyalektik karakter tabloları çizer. Her karakterde çelişen özellikler görülür. Shen Te iyilik yapmak isterken kötülük de yapar. Berber Shu Fu kapitalist düzenin en acımasız ve zengin kişilerinden birisiyken en büyük yardımlarda bulunur. Shui Ta acımasızlığı sayesinde işleyen bir düzen içinde iyi Shen Te dışında herkesin emeğiyle varolduğu bir fabrika kurar. Aşkı içi Sezuan'da kalmayan Yang Sun para kazanmaya başlayınca bir daha gitmeyi düşünmez. Tüm bunlar kişilik bozukluğu değil kapitalist sosyoekonomik çarpıklığın sonuçlarıdır. Bu düzen insanları şöyle ya da böyle davranmaya zorlamakta, bundan da en büyük zararı iyilik görmektedir. Bu düzen içinde iyilik mümkün değildir.

Sezuan'ın İyi İnsanı'ndaki en önemli saptamalardan biri kapitalist düzenin işleyen bir sistem olduğudur. Ancak ahlaklı ya da iyi bir sistem değildir bu. Aksine kötülüğün egemen olduğu ve işleyişi de kötülüğün sağladığı bir sistemdir. İyi olanın bu sistemde yeri olmayışı, kapitalizmin herhangi bir etik temele dayanmamasından kaynaklanmaktadır.

Oyunun sonlarına gelindiğinde hem iyiliğinin hem de duygusallığının bedelini çok ağır ödemek zorunda kalan Shen Te'nin yerini tamamen kötü, acımasız ve akıllı bir Şui Ta almıştır. Oyunun sonu Şui Ta'dan Shen Te'nin -yani iyiliğin- kaybolmasının hesabının sorulduğu bir mahkemede geçer.

Bu mahkeme sahnesi "Mahogonny Kentinin Yükseleşi ve Düşüşü"ndeki yargılama sahnesinden farklıdır. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü"nde kapitalist düzenin adalet anlayışı sorgulanırken Sezuan'ın iyi İnsan'nda kapitalizmin yol açtığı ahlaki çöküntü sorgulanır. Bu çöküntü ve yoksulluk iyiliğin varolmasını mümkün kılmamaktadır. Mahkemede yargıçlık işini tanrılar yapmaktadırlar. Asıl yargıç, ki kapitalizmin yargıcı olan odur, rüşveti almış ancak duruşmaya gelmemiştir. Dava konusu Shen Te'nin kaybolması ve Şui Ta'nın onu öldürmüş olabileceği üzerinde ele alınsa da asıl sorgulanan insanın ahlaki yapısı üzerinde sosyo-ekonomik yapının yol açtığı tahribattır.

Prof. Dr. Özdemir Nutku yargıç konumundaki tanrıları burjuva düzeninin ya da burjuva vicdanının temsilcileri olarak değerlendirmektir(*). Oysa bu oyun içinde tanrılar burjuva vicdanını

"Sezuan'ın İyi İnsanı"ndan bir sahne
(Berkley Repertuvar Tiyatrosu)

temsil edemeyecek kadar pasif, çaresiz, sefil, hatta groteske kaçacak kadar tutarsızdırlar. Çıkar karşılığı iyilikte bulunan berber Shu Fu ile ancak karnı doyunca ve para sahibi olunca duygusal yönü açığa çıkan Shen Te'nin sevgilisi uçman Yang Sun çelişkili burjuva vicdanını temsil etmeye daha yakın görünmektedirler. Bu açıdan bakıldığında tanrıların burjuva düzeninin bir parçası mı, yoksa yine kapitalist düzenin katılığı karşısında egemenliği yitirmiş metafizik ebeler mi oldukları tartışılmaya değer bir noktadır. Çağımızın etik, estetik ve mantık yargılarının metafizik yargıların geçirdiği bir evrimleşme süreci sonunda ortaya çıktığı düşünülürse, bu tanrıların evrimsel dönüşüm sonucunda etkisini ve egemenliğini gittikçe yitiren, ancak tüm yargılarımızın tarihsel, kültürel ve toplumsal temelinde yer alan bir alan bir anlayışı temsil ettikleri de söylenebilir. Kapitalizmin paranın fiziksel varlığına dayanan ahlak anlayışı karşısında tanrıların metafizik varlığı ve ahlak anlayışı geçersizleşmiş, anlamsızlaşmıştır sanki. Yargıç konumda olmalarına rağmen hem bir sonuca varacak ilkeleri yoktur, hem de olaylara yön verme yeteneğinden yoksundurlar. Kendilerini bile anlamsızlaştıracak kadar kötü bir düzen içinde, yaratıcı olarak kendi vicdanlarıyla bile barışık değildirler.

Yargılama sahnesi boyunca iyi ya da kötü olmanın adaletin bir ilkesi olamayacağı gerçeği ile karşılaşılır. İyiler iyilik edelim derken kötülük yapmış, düzen istemeden kötü olanı savunmuştur. Duygusallığın yada etik yargıların bu düzende geçerli olamayacağını anlayan tanrılar da bir sonuca varamadan çekip giderler. Bu sahne Brecht'in taraf olmadan diyalektik yöntemle seyirciyi yargıda bulunmaya yönlendiren önemli bir özelliğinin kanıtıdır aynı zamanda.

Mahkemede Şui Ta'dan Shen Te'nin kaybolmasının hesabını soranlar insani duygular adına değil, çıkarları olduğu için Shen Te'nin bulunmasını istemektedirler. Shen Te'nin aranmasının tek nedeni yargılamak sahnesinde yer alan herkesin (Amcaoğlu Şui Ta, sevgili Sun ile annesi, sucu Wang, marangoz, mal sahibi, orospu, ihtiyarlar, Shin, polis, gelin) şu ya da bu şekilde Shen Te'nin sermayesiyle ilişkiye girmiş olmalarıdır. İyi olsun olmasın Mahkeme salonunda Shen Te'nin varlığı sermaye ile anlam kazandığı için söz konusudur. Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'da Mackie Messer'e söylettiği "Önce ekmek gelir, sonra ahlak" sözü, Sezuan'ın İyi İnsanı'ndaki yargı bütününü de yansıtır.

Kafkas Tebeşir Dairesi'nde Yargı ve Mülkiyet

1944/45 yıllarında yazılan Kafkas Tebeşir Dairesi ele aldığımız oyunlar içinde kronolojik açıdan en sonuncusu, ve yargı konusunun kendisini işlediği için belki de en önemlisidir. Oyunun içerdiği temalardan biri ne kadar yargı olgusunun kendisi ise, diğeri de "mülkiyet" olgusudur.

Oyun Kafkasya'da savaş sonrasında bir bölgesin kimlerin mülkiyetine verilmesi konusunda yapılan tartışmalarla geçen bir önoyunla başlar. Sonuçta toprakların bir zamanlar üzerinde oturmuş olanlara değil, onu savunmuş ve verimli olması konusunda emek harcamış kişilere verilmesi kararlaştırılır. Bu önoyun sonradan gelen ve bir Çin efsanesinden kaynaklanan asıl oyunun

---

Özdemir Nutku, "Sezuan'ın İyi İnsan" Üzerine, Türkiye'de Brecht Tiyatro 76 yayınları, İstanbul 1976, s.138

gerçek yaşama uyarlanmış bir modelidir sanki.

Asıl oyun zamanı belirsiz bir geçmişte yine Kafkasya'da geçer. İranla yapılan bir savaşın kaybedildiği haberi üzerine prensler ayaklanırlar. Grand Duc kaçar, İlbay Georges Abaschvili öldürülür. Yaşanan kargaşada İlbay'ın çocuğunu annesi değil nedimelerden biri olan Groucha kurtarır. Çocuğun yaşaması için pek çok zorluklara katlanır, güçlüklerle karşılaşır. Kendi hayatını çocuğun hayatından daha değersiz görecek kadar bağlanır çocuğa. Askerdeki sevgilisine rağmen çocuğu meşru göstermek için tanımadığı bir köylüyle evlenir bile. Ancak oyunun sonunda İlbay'ın karısı çocuğun kendisine verileceği konusunda karar verecek yargıç ise Brecht'in Galile karakteriyle kıyaslanabilecek kadar diyalektik çelişkileri barındıran bir karakter, hal yargıcı Azdak'tır.

Azdak karakteri Brecht'in akıl-duygu çatışmasına ve bu çatışmanın yargı aşamasında nasıl bir senteze dönüştüğü örnek olabilecek bir karakterdir. Brecht'in ilk oyunundaki Baal karakterden, Galile'den ve Şvayk'tan izler vardır Azdak karakterinde. "Brecht bu karakterde sanki kendi portresini çizmiştir" diye yazar Özdemir Nutku, "... karmaşık ve paradokslarla dolu bir karakter; sıkılgan ve saldırgan, zeki ve saf, esprili ve ciddi, alçak gönüllü ve kendini beğenmiş, içten ve uzak... Ve bir daha, Azdak akıl (sağ duyu) ve duygu çatışmasının savaş alanı gibidir"(1) İşte bu savaş alanı karakteri adaleti ve yargı gücünü temsil eder Kafkas Tebeşir Dairesi'nde.

Peşpeşe gelen birkaç yargı sahnesi vardır oyunda. Önce Grandduc'ün kaçmasına yardım ettiği için Azdak kendisini yargılar halk önünde. Ancak bu konuda herkes duyarsız davranır. Sonra savaşın yenilgiyle bitmesinde Garanduc'ün sorumluluğunun yargılandığı sahnede bu işte prenslerin kazançlı çıktığını gösterir. Akılalmaz akıl yürütmeler sonucunda da yargıç olur. Burada düzenin akıl almazlığıyla örtüşen yine akılalmaz bir adalet hissettirir kendini.

Davaların kendileri kadar bulunan çözüm yolları da tuhaflıklar içermektedir. Davalar ikişer ikişer görülür ve birbirleriyle bağlantılı olarak çözümlenir örneğin. Hastalarını parasız tedavi ettiği için sanık durumuna düşen bir doktorla bir şantaj davası birlikte ele alınır. Doktorun okuması için para veren adama bedava tedavi işini duyanca inme inmiş ve o da doktordan davacı olmuştur. Ancak ortada bir de yanlış tedavi kurbanı topal vardır. Şantaj davasında ise şantajcı olduğu belli olan kişi şantaj yaptığı komşusunun adını vermemektedir. Kendi içlerinde bile yeterince akılalmaz olan bu davalar Azdak'ın daha da akılalmaz akıl yürütmeleriyle birlikte çözümlenir. Şantajcı gelirinin yarısını savcıya verecek aynı zamanda doktoru eğitecektir. İnmeli sakata 1000 kuruş, topala da bir Fransız konyağı ceza verilir. İşinde yaptığı bağışlanamaz yanlışlıklara rağmen doktor ise temize çıkar. Davaların nitelikleri kadar sonuçları da akılalmaz niteliktedir. Bu düzenin acaipliği sonuçlarının acaipliğini meşru kılar niteliktedir ve Brecht bunu ustaca gösterir. Daha sonraki davalarda Azdak konumunu suistimal etmekten de çekinmez. Ya da adaletini güçlü olandan yana kullanır. Akılalmaz bir düzende akıllı ve eşitlikçi bir adaletin mümkün olamayacağı gösterilmektedir sanki. Ancak Azdak'ın verdiği kararlara bakıldığında onun yargılarının sistemin gerektirdiği yargılardan çok daha duyarlı ve sağduyulu olduğu ve hatta olumlu olduklarını görülür. Sistemin kendi adaletine bakıldığında Azdak'ın adaletinden çok daha acımasız ve olumsuz olduğu görülecektir çünkü. Nitekim Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'nde ve Sezuan'ın İyi İnsanı'nda ele alınan sistem, tüm bu olumsuzlukları içermektedir zaten. Olumlu yargılar ise Kafkas Tebeşir Dairesi'nin masalsı atfosferinde mümkün olabilmektedir ancak. Hukukun yanında insancıllığın buruk idealizmini de simgeler Azdak'ın yargıları. Ancak masal olmanın ötesine gidemez ve belli bir karamsalık da içerirler.

İlbay'ın çocuğunun yasal annesine mi yoksa onu koruyan ve esirgeyen Grocha'ya mı verileceğinin kararlaştırılacağı yargı sahnesi Kafkas Tebeşir Dairesi'nin yargıdan sonra ikinci önemli ele aldığı konu olan mülkiyet olgusu ile ilgilidir. Aslında mülkiyet olgusu bir hak olarak oyun boyunca hissettirir kendisini. Ancak bu hakkın emek ile mi yoksa sermaye ile mi kazanılacağı ya da doğal bir hak mı olduğu sorunu vardır. Mülkiyetin emeğin hakkı olduğu önoyundaki bölgenin onu işleyen ve tasarlayanlara verilmesi ve oyunun sonuda Groucha'nın çocuğu almasıyla vurgulanır. Bu vurgulamaya rağmen oyun boyunca herşey hatta adalet bile para karşılığı, yani sermaye ile sağlanır. Groucha emeğinin karşılığı ve hakkı olan çocuğu alana kadar pek çok kez pazarlığa oturmak zorunda kalır: Süt iki kuruş, handa konaklama bedeli altmış kuruş, köylüyle evlenme altıyüz kuruştur çünkü. Emeğin egemen olduğu yer Azdak'ın akılalmaz adaletidir ama, düzen yine paranın sözünün geçtiği bir düzendir. Azdak bir kalem oynatmayla Groucha'yı kocasından ayırıp sevgilisine verse de bu adelet olarak ya da adeletsizlikk olarak değerlendirilemeyecek kadar gerçekdışı bir durumdur.

Oyunun adında da geçen tebeşir dairesi Brecht'in alaycı ve biraz da karamsar adalet görüşünün yansılamalarını da içerir. Çocuğa sahip olmak için onu çizilen dairenin dışına çekmeye çalışmak, her iki tarafta da olanca gücüyle asıldığı takdirde korkunç sonuçlar doğuracak bir durumdur. Bu her türlü paylaşım ve mülkiyet savaşımı için geçerli bir trajedidir aslında. Hele hele böyle bir savaşımdan yeni çıkmış bir uygarlığın kuram ve uygulayıcısı olarak Brecht'in 1944/45 yıllarında Kafkas Tebeşir Dairesi'ni hakkın ve hukukun üstünlüğünü göstermek için yazdığı söylenemez. Oyun içinde oyundur Kafkas Tebeşir Dairesi. Olumlu sonucu ise gerçek yaşamın trajedisini biraz daha keskinleştirir sadece.

Sonuç

Brecht'in oyunlarındaki yargı sahnelerinden çıkarılacak en önemli sonuç Brecht'in tiyatrosunun bir yargılama tiyatrosu olduğudur. Toplumsal düzeni tüm kurum ve ilkeleriyle sorgular Brecht. Bunu yaparken de taraf olmaz. Diyalektik yönteme gerek biçim, gerek içerik açısından sadık kalır ve yargıyı seyircye bırakır. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'nde kapitalist düzen içinde bireyin trajedisi verilir. Sezuan'ın İyi İnsanı'nda ise ahlakın trajedesi, Kafkas Tebeşir Dairesi'nde ise tüm olumlu özelliklerine rağmen adaletin trajedisi sözkonusudur. Tüm bu oyunlardaki yargılama sahnelerine yol açan olgu ise kapitalist düzenin çarpık çıkar ve para ilişkileridir. Mackie Messer'in dediği gibi önce ekmek sonra ahlak gelir bu düzende. Ancak kapitalizmin doymak bilmeyen açlıktaki mantığı yüzünden henüz ahlak ve adalet gibi kavramlar gelişme fırsatı bulamamaktadırlar. Kapitalizmin bu açlığı kendini yiyip bitirene kadar devam edecektir belki de.

(*) Özdemir Nutku, Age, s.29

KAYNAKÇA

Brecht, Bertolt. Kafkas Tebeşir Dairesi, çev. Adalet Ağaoğlu, Dost, Ankara, 1963
Mahaonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü, çev. Aziz Çalışlar, Boyut, İstanbul, 1988
Sezuan'ın İyi İnsanı, çev. Adalet Cimcöz, İzlem, İstanbul 1984
Kesting, Marianne, Brecht, çev. V. Atayman-Z. Özkan, Alan, İstanbul 1985
Nutku Özdemir. Türkiye'de Brecht, Tiyatro 76 Yayınları, İstanbul 1976
"Tiyatroda Epik Gelenek ve Bertolt Brecht" Doktora Dersi Notları, İzmir 1991/92

BAŞKENTİ NEREYE KURMALI

Yalçın Küçük

Kalesi olan kent önemsiz değildir. Ankara'nın her tarihte ünlü bir kalesi var. Bu nedenle Birinci Cumhuriyet'in, köhne bir kasabayı başkent seçtiği iddiaları gerçeklerle bağdaşmıyor. Ankara, Roma döneminde de, Türk yönetimlerinde de önemli bir kent olarak biliniyor. Wittek, Osmanlı yükselme döneminde Ankara'nın büyük Orta Anadolu'nun başkenti olduğunu kaydediyor.

Roma'dan kalanlar önemine tanıklık ediyor. Doğu - Batı ve Güney - Kuzey ticaret eksenlerinin ortasında ve kesiştiği bir yerde kuruludur; Halide Edip Adıvar, 1920 yılında Ankara'ya ilk kez geldiğinde gök kubbesindeki renk çeşitlemesine hayran kalıyor ve bir daktilo makinasına ihtiyaç duyduğunda Osmanlı Bankası'nda bulabileceğini öğreniyor. Osmanlı Bankası'nın bulunduğu yer önemlidir.

Humann, 1882 yılında, Ankara'da, 4.000 Türk - Müslüman ve 1.700 Ermeni - Katolik hale bulunduğunu kaydediyor. Ermeniler'in bulunduğu yerler, zanaat, ticaret ve sanat merkezleri oluyorlar.

Ankara, Angora, Angara, Engürü, Engüriye, Ancure, Ankyra adlarıyla biliniyor; "anker" veya "ankor", çapa demektir, sözcüğünden türediğine inanılıyor. Başkentlik çapasının da atılması bir Osmanlı uzantısıdır. Osmanlı yayılmasında da gerilemesinde de başkent değiştirmeyi bir usül haline getirebiliyor. Bursa alınınca Bursa, Edirne alınınca Edirne ve İstanbul alınınca İstanbul payitaht yapılıyor.

"93 Harbi" ile 1877 yılında Türkler, Rusya karşısında utandırıcı yenilgiyi yaşayınca Türkler'in en büyük ve geri göçlerinden birisi başlıyor; yıllarca kağnılarla, daha önce Bakanlara ve diğer uzak yerlere yerleştirilmiş olan Türkler, önemli ölçüde melezleşmiş olarak, Anadolu'ya ve Eskişehir Ovası'na dönüyorlar. Rus askerleri de, bugünkü Yeşilköy olan Aya Stefanos'a demir atıp alışverişe İstanbul'a iniyorlar. Bir göç başlıyor; İstanbul boşaltılıyor.

Osmanlı yöneteninin resmen bir yeni başkent arayışı Balkan yenilgisiyle birliktedir. Edirne, içerde ve dışarda ancak kesinlikle bir sınır kenti, "serhat şehri" olunca, belki de Mehmet'in İstanbul'u almak için Osmanlı emrinde Alman subayı Goltz Paşa, 1913 yılında resmi bir yazıyla yeni başkent fikrini atıyor, Çanakkale Boğazı zorlandığı zaman Eskişehir, ciddi ciddi başkent olarak düşünülüyor.

1920 yıllarının başında da Eskişehir, başkent alternatifleri arasında yeralıyor. Ankara'nın rakipleri arasında Sivas, Kütahya ve Konya ile birlikte Eskişehir de var. Kızılırmak yakınında yep yeni bir kent kurulmasını önerenler de çıkıyor.

Kemalistlerin zoraki başkentidir.

Kemalizmin ve Birinci Cumhuriyet'in sonunun görüldüğü bir zamanda yeni başkent arama kaçınılmaz olarak ortaya çıkıyor.

Yıllardır bunu düşünüyorum. Uçağa bindiğimde bir topoğraf türünden araştırma yapıyorum. Bana göre, şu anda bir değil iki başkenti düşünmek gerekiyor.

Ankara'yı düşünüyorum ve hep İstanbul'la karşılaştırmalı olarak değerlendirmekten kendimi alamıyorum. Kent'in çok önemli yazarı Mumford'tan ödünç aldığım bir nitelemeyi, "dreamy narcissism of village", İstanbul'a uygulayacak olursam, İstanbul hep, köyün rüya dolu narsisizmini temsil etti. Ankara'nın narsisisit olmak için neyi olabilir? Düşünmek zorunluluğunu duyuyorum.

Belki güneş dünyada en güzel Bebek sırtlarında doğar.

Dünyada güneş belki de en güzel Ankara'da batar.

Bebek sırtlarında şafağa, Ankara'da ve mümkünse Ankara'dan biraz çıkıp Polatlı'da, günbatımına doyum olacağını sanmıyorum. Merkezde kırmızının ve eylem olarak yangının daha güzelini, Ravel'in müziği gibi kendisini tekrarlayanını, tekrar ile güzelliğin arttıranını, batarken kırmızının mora dönüşümünün daha görmeklisini düşünemiyorum.

Hepsi bu kadar; üstelik günbatımı da, nihayet günbatımıdır.

Üstelik tarih, eylemlilik ve sınıflar, Roma ile İstanbul'un mirasçısı bu bölgede, yeni parçalanmalara, batışlara ve yeni birliklere gebe görünüyor.

Zoraki başkent'tir. İstanbul'un işini kaybetmiş bürokratları ile yorgun ve yılgın ihtilalcilerinin sığınağı haline geliyor. Kurtuluş Savaşı'nda bir süre yine de ihtilal havasını yaşıyor; Falih Rıfkı yılgınlarla ihtilalcileri birbirinden ayırıyor. İstanbul'da işini kaybetmiş ve işine dönmekten başka düşüncesi olmayan yılgınlara karşı, ihtilalci kesimin, "coşkun, şevkli ve daima tetikte bir hava" içinde olduklarını kaydediyor. Önemli buluyorum; bir yer, coşkun, şevkli ve önemli ölçüde vesveseli ve bu nedenle hep tetik üzerindeyse, ihtilalcidir.

Dil insanlığın büyük keşfi ve soyutlamasıdır.

Kent ise konuşma yeridir.

Bütün kentlerde bir "promenade" yeri olması bu nedenden doğuyor. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, başkent Ankara ile ilgili olarak, "ve yine bu saatte İstasyon Caddesi'nin Büyük Millet Meclisi'yle Parti binası arasındaki tatlı meylini, bir takım ağırbaşlı, ağır yürüyüşlü kimselerin iki yana sallana sallana ve her iki adımda bir durup konuşarak" defalarca katettiklerini kaydederken, ilk promenade eksenini de belirlemiş oluyor. Ben Ankara'da üniversiteye başladığım zaman promenade kulvarı olarak Ulus'taki bugünkü çirkin işhanının önüyle Kızılay'ın Sıhhıye'ye uzanan ve bugün "uzun çarşı"haline getirilen kesimindeki geniş kaldırım yarışıyorlardı; Kızılay, açık bir üstünlük sağlamaya başlamıştı.

Her ikisinde de "promenade" yaptığımı hatırlıyorum; Coşkun Kırca'nın o gün, Ulus'ta ansızın koluma girerek, Aydın Yalçın ve merhum Muammer Aksoy ile ilgili olarak anlattıkları, benim çocukluk yaşımda öylesine şaşırtıcıydı ki, hiç unutamıyorum. Şimdi geriye dönüp yazarken farkediyorum, ben hep benden çok önde gelenlerle "tur" atmışım; Kızılay'da zamanın ünlü eleştirmeni Ataç, saygın profesörler, şair adayları, bürokratlar, Sıhhıye ve Kızılay meydanları arasında gidip gelirken, hem konuşuyorlar ve hem de, arada bir, diğer yürüyüşçülere saygın selamlar gönderiyorlardı.

Bunlar bitti. Acaba şehirler de bitti mi? Ankara'nın başkent olarak bittiğini kesin olarak görebiliyorum.

Biterken geriye ne kaldı; bu soruya bir cevap bulmak istiyorum ve henüz bulabilmiş değilim. Bulabildiklerim sadece istatistiklerdir: Kemalist, daha doğrusu sol kemalist ve belki bir zorlama ile "komünizan" kemalist politik düşünürler Şevket Süreyya Aydemir ile Doğan Avcıoğlu bir kenara konursa, geriye ne kalıyor? İstanbul'dan bunların karşısına çıkarılacak kimse bulamıyorum. Kemalizmin karşısında, Mahir Çayan'ı bir ayağı kemalizmde bir ayağı karşıda bir yerde düşünmek koşuluyla, İsmail Beşikçi ile Abdullah Öcalan'ın karşısına, İstanbul takımından ne çıkarılabilir; bilmiyorum.

Bunların hepsi de Ankara'ya göç etmiş ve ancak yapılarını Ankara'da kurmuşlardır. Peki neden? Bu zoraki başkent Ankara'nın, bu artık bütün verimini vermiş ve fosilleşmeye yüz tutmuş bohçanın, bu artık güzelleştirilmesi imkansız konuşma yerinin, aydın şiddetinin kuluçkası oluşunu açıklamak zorunluluğunu duyuyorum. Sadece duyuyorum.

Ama yine de eğer Hegel, hareketsiz bir büyük kayaya yapışmış bir insan beyninin aşırı büyümesi ve fışkırması değilse, nedir? Hegel, İngiltere'de çıkamazdı; İngiltere bir kaya değil oynak çakıl taşlarından oluşan bir kütleydi. Paris ise bir esnaf kentidir. Esnaf, teklifsiz, laübali bir yığındır ve Paris, dünyada entellektüelizmi ve formalizmi temsil ediyor. Zıttı görünmüyor.

Zıtların birliği sanıldığından daha etkin bir düşünmek ilkesidir.

Kent bir konuşma yeridir ve bir de buna tansiyon ekleniyor. Artık Ankara'da tansiyon tek yanlı bir devlet baskısına ve konuşma da dedikoduya dönüşüyor.

Belki Ankara çıkışlı aydın şiddeti önceden duyulan ölümden kaçış oluyor.

Yeni başkent arıyorum.

Ankara doğal ölümüne bırakılmalıdır. Rönesansı için, içinde sadece üniversiteler bırakılmalıdır. Bu kadar değil, yeni üniversiteler kurulmalıdır.

Başkentliği elinden alınmış Ankara'da meclis binasına gerek yoktur: Meclis binası "Nazım Hikmet Akedemisi" olarak kullanılmalıdır. Dil, estetik ve edebiyat üzerine bir araştırma merkezi olmalıdır.

Başkentliği elinden alınmış Ankara'da Harp Okulu'na ihtiyaç yoktur. Harp Okulu, hep kent dışına çıkarılmalıdır. Harp Okulu'nun birkaç üniversiteyi barındırabilecek tesisleri yepyeni bir üniversite yapılmalıdır.

Peki başkent neresi olmalıdır?

Bir değil iki başkent sorunu var. Bir, Türkiye Cumhuriyeti için ve diğeri, kurulacak "Birlik" için olmak üzere iki başkent bulmak zorundayız.

Herkes seçimini yapabilir. Ben, Türkiye Cumhuriyeti'ne başkent olarak Bolu Ovası'nı düşünüyorum. Yeşilin her tonunun hiç kaybolmadığı bu yörede küçük bir başkentin çirkinleşmesini imkansız görüyorum.

Bir de Türkler'in, Kürtler'in, Ermeniler'in, Araplar'ın bir bölümünün, Elenler'in bir bölümünün, başlangıçta hiç olmazsa birleşik Kıbrıs'ın oluşturacağı bir "Birlik" başkenti için Van Gölü'nün çevresini hayal ediyorum.

Bunlar olacaktır. Bundan hiç kuşku duymuyorum.

YENİ İNSAN Haziran 1992 Sayı 7 6000. TL (KDV'li)

Sahibi: Şevki Ömeroğlu Yayın Danışmanı: İlhan Akalın Genel Yayın Yönetmeni: Hasip Akgül

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Özgür Altan Yazı İşleri Yönetmeni: Gökhan Akternur Yayın Koordinatörü: Ahmet Kerem Çebi

Merkez: Büyük Reşit Paşa Cad. No: 40/4 Beyazıt-İstanbul Tel: 528 43 72

Ankara Bürosu: Konur Sok. 73/9 Bakanlıklar-Ankara Tel: 425 93 78

Abone: Yurtiçi Yıllık 72 bin TL. Yurtdışı Yıllık 45 DM Banka Hesap No: 3787605. Ömeroğlu İşbankası Cağaloğlu - İST.

Döviz Tevdiat Hesap No: 3112141 Ş. Ömeroğlu İşbankası Cağaloğlu - İST. Teknik Hazırlıklar: Şubat Ajans 425 00 75

Baskı: Aydınlar Matbaacılık: 552 86 14